

19

SZÖVEGEK KÖZÖTT  
SZ/K  
2015

**FRIED ISTVÁN**

## **ELŐSZÓ**

Ez az újabb tanulmánygyűjtemény hallgatóink és a velünk társuló tanszékek hallgatóinak magyar és világirodalmi stúdiumaiból állt össze. Olyan felfogás érvényesül, miszerint szerzők, szövegek értelmezése egyfelől csak szélesebb elméleti alapozással érhet célba, ugyanakkor, másfelől ez a szélesebb alapozás részint közvetve érvényesíthető, azaz nem a szerzők, szövegek rovására, részint segédtudományi funkcióval rendelkezik. Hiánya jelentékeny kára az értelmezésnek, esetleges túlburjánzása mesterséges akadály értelmezés és olvasói között. Ehhez teszem hozzá, hogy a különféle tanszékek különféle oktatói más-más értelmezői iskolának vannak elkötelezve, de természetszerűleg utat engednek, sőt, biztosítanak az önálló hallgatói kezdeményezéseknek. Ennek következtében a kötetet a jótékony eklektika jellemzi, a szerkesztők tiszteletben tartották (akár az eddig megjelentetett kötetek esetében) a dolgozatot írók irodalomfelfogását, hagyták és ösztönözték a hallgatókat arra, hogy a maguk műmodelljét építve járjanak el. Ennek lett az az — úgy vélem — jó következménye, hogy a szerkesztői szándék sugallta sokszínűség nemcsak a tárgyválasztásban (az antikvitástól a posztmodernig) érvényesül, hanem a választott módszertani eljárásokban is. Ezáltal az olvasó képet kaphat arról, hogy hallgatók egy érdekes csoportját mi foglalkoztatja, milyen irányban tájékozódik, miféle forrásbázisra építi fejtegetéseit. Ismétlem: a kötet számára felkért, tanáraik által ajánlott hallgatók szabadkezet kaptak, azt írták meg és úgy, ahogy meggyőződésük diktálta. Örömmel jelenthetem, hogy a szerkesztőknek nem kellett sok javítást kérniök a szerzőktől, ezek túlnyomó többsége stilisztikai természetű volt. A tudományban alapvető feltétel a szellemi szabadság kérdése. A kutatónak látnia kell kompetenciája határait, a megszólalás célszerűségét, az előadás és jegyzetelés tudományosságát. Elmondhatom, hogy a szerzők éltek a számukra biztosított bizalommal; jó érzés útra bocsájtani ezeket a dolgozatokat. Egy generáció ad hírt elképzeléseiről. Nekik további sok szerencsét, mindenkinek hasznos olvasást kívánok.

## VÍGH IMRE

### SZINDBÁD ÉS PRIKK

#### KRÚDY GYULA *PURGATÓRIUM* CÍMŰ KISREGÉNYÉNEK ÉS A CHOLNOKY LÁSZLÓ *PRIKK MENNYEI ÚTJA* CÍMŰ MŰVÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE<sup>1</sup>

### Bevezetés

A dolgozathoz az ötletet Czére Béla Krúdy-monográfiájának az a fejezete adta, amelyben az író utolsó alkotói korszakának regénytermését elemzi, s felveti a *Purgatórium* és Cholnoky László műve, a *Prikk mennyei útja* összeolvasási lehetőségét. Cholnoky alkotása hőiséhez hasonlóan, „Szindbád is azt képzei, hogy talán megölt valakit elborult napjaiban, s ezért kell most vezekelnie, de azzal is kínozza magát a »Betegember«, hogy hajdani derűs, könnyelmű életének szerelmei fogadtak bosszút ellene, „»ezeknek a nőknek összefogott, egyesített, az eget komprimáltan ostromló átkozódása volt megindítója a betegségének«.”<sup>2</sup> Mind Szindbád, mind Prikk azt hiszi, gyilkosságot követett el, s ezért vezekelnie kell mindkettőjüknek. Prikk esetében arról van szó, hogy a kirkatüvegben, önmagát nem felismerve, „leszúrja” a tükörképét, addig Szindbád szanatóriumbeli delíriumos szenvedései okát keresve feltételezi, hogy megölt valakit a múltban, s ezért a jelenben szenvednie kell, el kell viselnie valamilyen ítéletet, amelynek képviselői az egészségügyi intézmény ápolói és orvosai.

Tanulmányunk első részében beszélünk a *Purgatórium* keletkezési körülményeiről, megjelenéséről, valamint az önéletrajzi olvashatóság kérdéséről, amely megkerülhetetlen a kisregénnyel kapcsolatban. Kitérünk arra a Szindbád-elbeszélések és más regényhősök (Rezeda, Józsiás) nyomán is gyakran felmerülő jelenségre, hogy mennyire azonosítható Szindbád Krúdyval. Valamint arra az életrajzi tényezőre, hogy Krúdyt 1929-ben fél évig a Liget-szanatóriumban kezelték, ahol orvosa Dr. Lévy Lajos volt. Az ő alak-

---

<sup>1</sup> A kutatás a TÁMOP 4.2.4. A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

<sup>2</sup> Czére Béla, *Krúdy Gyula* (Budapest: Gondolat, 1987), 295.

ja felbukkan a *Purgatóriumban*. Itt részletezzük azt is, hogyan értelmezhető a cím, illetve hogyan értelmeződik át a Purgatórium a szövegben a szó eredeti jelentéséhez képest. Továbbá ebben a szakaszban tárgyaljuk Krúdy pszichoanalízishez való viszonyát, amely gyakran előkerül az alkotással kapcsolatban.

A dolgozat második részében először a Cholnoky-műről értekezünk, majd a két kisregény közötti összefüggésekre, párhuzamokra mutatunk rá. Egyrészt a két elbeszélő közötti egyezéseket és a szerző alakmásának kérdését, az alterego-problémát, másrészt a halálvágyat vizsgáljuk. A két alkotás összevethetőségét a fenti párhuzamokon túl tovább motiválja, hogy a két szerző, Krúdy és Cholnoky személyesen is ismerték egymást, tudtak a másik munkáiról és olvasták egymás műveit. Cholnoky recenziót írt a Nyugatba és a Magyarországra Krúdy két könyvéről: az *Asszonyok díjáról*<sup>3</sup> és az *Álmoskönyvről*.<sup>4</sup> Krúdy pedig egy szomorú hangvétellű jegyzetet közölt barátjáról az 1929. április 22-i *A Reggel* című napilapbanben.<sup>5</sup> Cholnoky 1929. április 21-én lett öngyilkos, az újpesti Összekötő Vasúti Hídról vetette magát a Dunába. Krúdy ennek apropóján írt egy nekrológot a szerzőről, amelyben már rég halott barátai sorában helyezi el (akiket egyszerűen „tabáni kísérteteknek” nevez). Cholnokyról már életében lehetett tudni, hogy öngyilkos lesz. A barátai mind kisszerű figurák, akikre csak a Tabán mikrovilágában emlékeznek. Tulajdonképpen ők ítélték halálra az író, halálával azonban ő is egy lett közülük. Végkövetkeztetésként Krúdy azt fogalmazza meg, hogy Cholnoky saját maga kereste a tabáni kísértetek társaságát, ő maga szeretett volna minél előbb meghalni. A két szerző munkáinak összevetési lehetőségét Baráth Katalin is megerősíti egy tanulmányában,<sup>6</sup> amelyben arról is értekezik, hogy Cholnoky László prózája az individuum elbeszélhetőségének problémáját alapul véve olyan alkotók prózájával vethető össze, mint Kosztolányi Dezső vagy Krúdy Gyula. Eszerint az utóbb említett írók szövegei kapcsán tett megállapítások alkalmazhatók Cholnoky írásai tekintetében is.<sup>7</sup> Továbbá az sem elhanyagolható tényező, hogy mind Cholnoky, mind Krúdy bekerült a *Ködlo-*

---

<sup>3</sup> Cholnoky László, „Krúdy Gyula: Asszonyok díja”, *Nyugat* 12 (1920): 97.

<sup>4</sup> Cholnoky László, „Álmoskönyv”, *Magyarország* 170 (1920): 4.

<sup>5</sup> Krúdy Gyula, „Jegyzet Cholnoky Lászlóról”, in uő, *Irodalmi kalendárium*, szerk. Barta András (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 615-616.

<sup>6</sup> Baráth Katalin, *Szakadatlan rekonstrukció. Az individuum elbeszélte jellege és más problémák Cholnoky László Bertalan éjszakája című művében*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/barath.html>.

<sup>7</sup> Uo.

*vagok. Írói arcképek*<sup>8</sup> című irodalomtörténeti kötetbe, ezáltal egy térbe pozicionálva a két szerző prózáját és személyét egyaránt.

### A Purgatórium (és Szindbád)

Krúdy Gyula *Purgatórium* című kisregénye először a Magyarság hasábjain jelent meg 1934. január 17. és február 23. között 22 folytatásban.<sup>9</sup> Nem tudjuk pontosan, mikor keletkezett, Barta András valószínűsítése szerint 1929-31 között.<sup>10</sup> Ezt követően 1956-ban jelent meg a *Valakit elvisz az ördög* című válogatáskötet második könyvében. Ezután a Kozocsa Sándor által összeállított Szindbád-gyűjteményben publikálták, először 1957-ben, majd 1973-ban.<sup>11</sup> A két Szindbád-kiadás nem azonos, jelentős eltérések vannak köztük. A szövegek mennyisége és összetétele sem egyezik, valamint a sorrend is más. Az 1957-es edícióban az elbeszélések a még Krúdy életében megjelent kiadások alapján vannak megszerkesztve, illetve belekerülnek olyan alkotások is Krúdytól, melyek 1916 után keletkeztek, kötetben azonban 1957-ig nem jelentek meg. Míg az 1973-ban kiadott kötet az elbeszéléseket a Krúdy életében való megjelenésük sorrendje szerint közli.<sup>12</sup> A két edíció alapján érdemes megjegyezni, hogy az író valószínűleg soha nem tervezett ilyen című válogatást, ez utólagos rekonstrukció eredménye.<sup>13</sup> A mű önállóan is megjelent 2000-ben a Palatinus Kiadó gondozásában,<sup>14</sup> a munka során ezt a kiadást használtuk és a továbbiakban a szövegekőzi hivatkozások erre történnek.

A kisregényről nem születtek eddig hosszabb elemzések. Bori Imre is csak konstatálja a szakirodalom érdektelenségét a témával kapcsolatban,<sup>15</sup> de nem tárgyalja hosszabban az írásművet. Szerinte a *Purgatórium* kaphatta volna akár a „*Feljegyzések az*

---

<sup>8</sup> Thurzó Gábor, szerk., *Ködlövagok. Írói arcképek* (Budapest: Szent István Társulat, 1941).

<sup>9</sup> Lásd Gedényi Mihály, *Krúdy Gyula (Bibliográfia)* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978), 288.

<sup>10</sup> Barta András, „Az álomlátó Krúdy”, in Krúdy Gyula, *Álmoskönyv*, szerk. Barta András (Budapest: Szépirodalmi, 1966), 583.

<sup>11</sup> Gedényi, *Krúdy Gyula*, 288.

<sup>12</sup> Erről bővebben lásd Bezeczký Gábor, *Krúdy Gyula: Szindbád* (Budapest: Akkord Kiadó, 2003), 19.

<sup>13</sup> Bezeczký Gábor, „1911: Siker és népszerűség: a legenda kezdete”, in Szegedy-Maszácz Mihály, szerk., *A magyar irodalom története II* (Budapest: Gondolat, 2007), 794.

<sup>14</sup> Krúdy Gyula, *Purgatórium*, szerk. Venczel Sándor (Budapest: Palatinus, 2000). A következőkben a főszövegben „P” betűjelzéssel és oldalszámmal (zárójelben) hivatkozunk a műre.

<sup>15</sup> Bori Imre, *Krúdy Gyula* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1978), 241.

*élőhalottak házából*” címet is, utalva Dosztojevszkij *Feljegyzések a holtak házából* című regényére. A magyar regényirodalom egyik legkülönösebb könyvének tartja az alkotást, amelyben „Szindbád (...) a »semmi ágán« találja magát, ahonnan már csak egy lépés a halál.”<sup>16</sup> Véleménye szerint Krúdy úgy gondolta, hogy Szindbád „»az élettől megiszonyodott érzéseivel«” került a purgatóriumba, megkívánva a halált, melynek a harmadik fejezetben himnikus sorokat szentel:<sup>17</sup>

A halálnak nincs fénye, sem árnyéka, sem feje, de nincs megtapintható alakja sem — ellenben van valami cseppnyi rozmaringszaga, amelyet különösen városi vagy vidéki templomokban történő esküvőkön érezni... A halálnak tehát szűzies illata van, amely akkor kezdődik, amikor meghúzzák a toronyban a lélekharangot. (P 11-12)

Összegzésként azt mondja, hogy „a magányos, önmagára hagyott elme állapotairól készült feljegyzésekből áll össze a regény, cselekménye pedig a »gyógyulás története«, amely nem egyéb, mint az életkedv ébredése.”<sup>18</sup> Szindbád a kisregény végén megint hazudik, megpróbálja kijátszani az orvosokat és ápolókat, hogy kijuthasson az intézetből. A veres doktor ebből jön rá, hogy Szindbád meggyógyult, mert „hazudik, mint minden élő ember” (P 123). Borinak igazat kell adnunk abban, hogy a kisregény fejezetei feljegyzésekhez, sőt naplóbejegyzésekhez hasonlatosak, ugyanis az elbeszélő szubjektív benyomásai uralják a látásmódot. A tapasztaló Én a beteg Szindbád, míg az, aki elmeséli a történetet, a már „meggyógyult” Szindbád, aki a narrátornak adja elő elbeszélését.

Szauder József szintén azon az állásponton van, hogy egy magára maradt, külön ember története a mű. Szerinte Szindbád nem más, mint „egy vén, talaját veszített szélhámós, aki betegségével, de a halállal is huncutkodni akart, de az orvosok és a papok, a valódi szélhámósok (á la Lakics) okosabbak nála és nem engedték, leleplezték, visszakergették a mindennapi életbe” (P 115). Szauder kiemeli, hogy a *Purgatóriumban* még a szokott szerény, elbeszélhető cselekmény kerete is elmarad, az egész kisregény egy beteg ember hosszú vallomása életvágjáról és életgyűlöletéről, büntudatáról és vezekléséről, hányattatásairól. Az orvosok úgy jelennek meg a beteg előtt, mint valami

---

<sup>16</sup> Uo. 241.

<sup>17</sup> Uo. 241-242.

<sup>18</sup> Uo. 242.

ítélőszék, amely bíraskodik felette. Betegség és gonoszság eggyé olvad a szenvedő láz-álmaiban. Keresi bűneit, de ő is vádolja a világot. „Beteg testének felületén, beteg agyának tekervényeiben zajlik, bomladozik a külső világ válsága.”<sup>19</sup> Az olvasó számára csak Betegember tudatán átszűrődve jelenik meg a külvilág, ezért tűnik olyan elviselhetetlennek, „betegnek”, mint Szindbád belső világa. A dimenziók, melyben a beteg Szindbád élményei, tapasztalatai megjelennek, egymásba fonódnak, olykor áttűnnek egymáson, nem lehet őket szétválasztani, „élete egyetlen vibráló tánc a fizikai benyomásoknak, a révületben adott szürrealista magyarázatoknak s a vaskos valóság gúnyos megértéseinek körforgásában”.<sup>20</sup> A múltbeli tapasztalatok nem választhatók el a jelenbeli elbeszéléstől, az elbeszélés szituációja nem szeparálható az elbeszéltekről, mivel az elbeszélő Én és a tapasztaló Én egy és ugyanazon személy. Ahogy a szanatórium külvilágának, valóságának leírását sem különíthetjük el a narrátor személyétől, mivel az elbeszélésben nem kapunk olyan nézőpontot, ahonnan semlegesen szemlélhetjük a szenvedő által átélteket. Szauder megjegyzi még, hogy a kisregény témája és stílusa szokatlanul újszerű, mégis ismerős: a világ atomizálódik a halálosan szenvedő hallucinációiban és asszociációiban, minden jelenség hirtelen csap át ellenkezőjébe. A kettőség egyik oldalán azonban mindig a buja életvágy és valóság jelei, képei burjánzanak el.<sup>21</sup> Fontos azonban megjegyezni, hogy Szindbádon hiába győz az életvágy, hiába gyógyul meg, kiábrándul múltbeli életéből, amikor pedig találkozik Lakiccsal, elküldi és levelét is eldobja.

Czére Béla kiemeli, hogy Szindbádra kétirányú erő hat a pokrócok között: álmai, képzelgéseai a jelen szubjektív valóságává váló emlékképekbe és víziókba gyökereznek, elsősorban a valóban meg nem élt helyzetekből épülnek fel, azonban a betegség, a szenvedés hatására eltávolodnak ezek az álmok a halál tartományai felé.<sup>22</sup> Szerinte Szindbád számára az emlékképek nem is múltat jelentenek, hanem jelenvalóként éli meg őket, úgy viszonyul a vízióiban megjelenő múltbeli alakokhoz, mintha valóban ott lennének vele, beszélgetne velük.

---

<sup>19</sup> Szauder József, „Szindbád Purgatóriuma”, in uő, *Tavaszi és őszi utazások*, (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 187-188.

<sup>20</sup> Uo. 188.

<sup>21</sup> Uo.191.

<sup>22</sup> Czére, *Krúdy Gyula*, 295.

A műhöz hozzátartozik az az életrajzi tény, hogy Krúdy 1929-ben idegösszeroppással a Liget-szanatóriumba került, ahol Dr. Lévy Lajos kezelte. A krízis állítólagos kialakulásáról így ír a szerző egy 1929. július 8-i naplóbejegyzésében:

Ráday történetét délben, munkaszünetben, 12 óra után kezdtem volna írni a Margitszigeti lakásomon, a kovácműhely felett. Egy titokzatos ellenséges intésre a kovácműhely udvarán vas-síneket kezdtek kalapálni, minden cél nélkül. Munkámat abba kellett hagynom. Gyilkosok vesznek körül. Isten kegyelmezzen nekik. A kutyahangú ember az emeleten üvölteni kezdett.<sup>23</sup>

Az idézetben egy szomorú, elkeseredett hang szólal meg, amelynek szenvedést és kínokat okoznak a környezet hangjai, erősebb zajai. Dr. Lévy alakja megjelenik a kisregényben is, mégpedig a veres doktor alakjában, akinek habitusa kísértetiesen hasonlít az övéhez. Krúdy egy 1927-es interjújában, melyet a *Pesti Futár* május 11-i lapszámában közöltek, beszél egy bizonyos Lévy Herkulesről, aki „a nyakuknál fogva rángatja vissza a haldoklókat.”<sup>24</sup> A cikk jelentős része a *Mohács* című regényciklus körül keveredett botrányral, illetve Krúdynam a témához való viszonyulásával foglalkozik, azonban az a rövid szakasz, amelyben megjelenik a doktor alakja, vörös bikaként emlegeti Lévyt, Freudot pedig az utazás kapcsán említi meg. Az írás szerzője így ír Krúdyról: „Éjszakánként mindig utazott, vonaton, kocsin vagy biciklin, ami Freud szerint a halálos álmokat és érzeteket jelenti.”<sup>25</sup> Kelemen Zoltán az idézett szakaszt elemezve rámutat, hogy Freudnál összesen négy helyen fordul elő az utazás az *Álomfejtés*ben. Elsőként a vizeléssel és a székeléssel kerül kapcsolatba. Freud itt értekezik arról is, hogy aki testi fájdalmakkal küzd, az kutyaikkal és dühödt bikákkal viaskodik álmában.<sup>26</sup> Itt érdemes visszautalni Lévy alakjára, aki szintén vörös bikaként jelenik meg a riportban. Második alkalommal a következőket írja Freud: „»Elutazni« a leggyakoribb és legjobban megalapozott halálszimbólumok egyike. Az álom megvigasztal: légy nyugodt, nem fogsz meghalni (elutazni), mint ahogy a vizsgaálom megnyugtató: »Ne félj, ezúttal sem lesz

---

<sup>23</sup> Idézi Krúdy Zsuzsa, *Apám, Szindbád* (Budapest: Táltos, 1988), 225.

<sup>24</sup> Lásd a *Pesti Futár* 1927. május 11-i számában, idézi Krúdy Zsuzsa, *Apám, Szindbád*, 183.

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Kelemen Zoltán, „Álmoskönyv és álomfejtés. Pszichoanalitikus hatások Krúdy Gyula munkásságában”, *Új Forrás* 34 (2002): 52.



semmi baj.«<sup>27</sup> A harmadik esetben ismét a vizezéssel kerül összefüggésbe az utazás, negyedjére a pszichoanalízis megfelelője lesz. Freud nyílt öniróniával beszél a kezelésről. Eszerint „az álom rendszerint utazás képében, többnyire autóval (vagyis újszerű és komplikált járművel) ábrázolja. Az autó gyorsaságára célozva, a beteg még gúnyolódhat is.”<sup>28</sup> Az utazás ebben az esetben a pszichoanalízis alatt álló beteg kezeléséről szóló álma, az autó pedig a közeget jelent(het)i, amelyben az analízis történik. A jármű gyorsasága akár a kezelés folyamatának ütemét, tempóját is jelölheti. Egy másik riport<sup>29</sup> ugyanabból az évből szintén megemlíti Dr. Lévyt. A cikk *A Reggel* 1927. január 3-i számában jelent meg, s úgy tűnik fel benne a főorvos, mint régi ismerőse az írónak, aki elől hiába bujkál Krúdy. A félrevezetés motívuma a *Purgatórium* szerzőjének nyilatkozatában is benne van, amely szerint Krúdy hiába próbálta meggyőzni Lévyt arról, hogy egészséges, nem sikerült, s a doktor végül beutalta a Liget-szanatóriumba, ahol az interjú is készülhetett. A szövegben olvashatunk arról is, hogy Krúdy milyen betegségekkel küszködik. A betegséget kutyaként jeleníti meg, amely benne ugat. „Már hónapok óta bennem van a kutya”<sup>30</sup> — kezdi az író az interjút. Később ezt olvashatjuk: „négy keserves komondort kellett magamban féken tartani.”<sup>31</sup> Utóbbi mondatával arra utal a szerző, hogy négy szerve (máj, gyomor, tüdő és szív) betegségének következményeit kell elviselni. Egy Dickens-regényhőshöz hasonlítja magát, akin „halálra nevetik magukat az orvosok.”<sup>32</sup> Majd arra a kérdésre, hogyan képzelte, hogy orvosi segítség nélkül is fel tud épülni, a következőket válaszolja:

Tudod, én elsősorban minden okoskodásom mellett: fatalista vagyok. A magam fajta fatalistát nem lepte meg az sem, hogy fiatal korában a Poprád hegyi folyó egy elhagyott kanyarulatánál a jég alól, a „lékből kihúzta” egy arravetődő kékfestő, „pedig a víz ott zuhatagosan gyors”. Nem lepett meg az sem, hogy „négylovas, szélestalpú szán vágtatott rajtam keresztül”, talpraálltam és hazamentem. Nem lepett meg, hogy fiatakoromban „karcolás nélkül szabadultam halálosnak ígérkező párbajokból”, pedig itt a sza-

---

<sup>27</sup> Sigmund Freud, *Álomfejtés*, ford., Hollós István (Budapest: Helikon, 2003), 272.

<sup>28</sup> Uo. 288.

<sup>29</sup> „Már hónapok óta...” — interjúban nyilatkozott *A Reggel*, 1927. január 3-i számában, közli Krúdy Zsuzsa, *Apám, Szindbád*, 170-172.

<sup>30</sup> Uo. 170.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo.

natóriumban bevallhatom, hogy nem is tudok vívni. Nem lepett meg, hogy lábtörés nélkül leestem a legmagasabb nyíregyházi fáról. Miért csodálkoztam volna azon, hogy egy reggel fölébredvén: azt tapasztalom, hogy úgynevezett bivalyszervezetem kiheverte a betegségeket és makkegészséges vagyok.<sup>33</sup>

Krúdy elősorolja azokat az eseteket, amelyeket fiatalabb korában, mondhatni „csodával határos módon” vagy éppen a szerencsének köszönhetően túlélt, megélt. Ezekkel a példákkal alapozza meg azt a retorikus kérdést, amelyet az idézett szakasz végén feltesz, s meg is válaszol a már elővezetett esetekkel.

Krúdy és a pszichoanalízis viszonya nem kerülhető meg az alkotással kapcsolatban. Krúdyt elsősorban nem mint a pszichoanalitikus tanok magyar irodalmi ábrázolóját ismerjük, hanem mint olyan szerzőt, aki ösztönösen jutott el olyan felismerésekhez vagy világképhez, amely egybecsengett a freudi felismerésekkel. Egyes alkotásainak elbeszélésmódja hasonló Freud analízisének módszeréhez. Ferenczi Sándor ezt értékelte. Krúdy élhetett volna akár 40 évvel korábban is, amikor a pszichoanalízis még nem is létezett, művészete, alkotásmódja lélektani szempontból (valószínűleg) akkor sem alakult volna másképp.<sup>34</sup> Gianpiero Cavaglia kiemeli, hogy Krúdy elsősorban Freud tanítványa, Ferenczi Sándor elmeséléséből ismerte a pszichoanalízis elméletét. Szerinte Krúdy művei és a lélekelemzés kapcsolata kevésbé a közvetlen hatásban mutatható ki. Krúdy prózája, különösen „érett korszakáé,” önállóan és belső fejlődési erejénél fogva olyan nyelvezettel és stílussal rendelkezik, amely tulajdonképpen irodalmi válaszadás a lélekelemzés által felvetett kérdésekre.<sup>35</sup> Krúdyt a modern elbeszélő irodalom sajátos változatának megteremtőjeként tartja számon, aki, a nyugatosokkal ellentétben sok tanulmányt töltött a hagyományos irodalmi értékek világában. Az 1910-es évektől kezdődően azonban fokozatosan távolodott ettől a hagyománytól, s fokról-fokra új irodalmi nyelvet és stílust teremtett meg. Ennek a folyamatnak a kezdete a Szindbád-novellák megjelenésével kezdődik, majd *A vörös postakocsi*val és a *Napraforgó*val folytatódik, végül az *Álmoskönyv*ben tetőződik. Az *Álmoskönyv*ben az ellenkezője megy végbe annak, mint ami a nyugatos írók esetében történik: nem a pszichoanalízis kere-

---

<sup>33</sup> Uo. 170-171.

<sup>34</sup> Harmat Pál, *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis* (Budapest: Bethlen, 1994), 252-253.

<sup>35</sup> Cavaglia, Gianpiero, „Krúdy Gyula és a pszichoanalízis”, *Helikon* 36 (1990): 281.

kedik felül az írásművön, hanem az író stílusa rendeli alá a tartalmi elemeket (pszichoanalízist, népi álomfejtést, babonákat, stb.). Az előbb említett Krúdy-munka esetében a lélekelemzés csak mint az álmok értelmezésének egyik lehetséges módja jelenik meg a többi mellett, a népi babonás módszerek egyik szélsőséges alternatívájaként.<sup>36</sup>

Kelemen Zoltán szerint a freudi pszichoanalízis, különösen az álomfejtés, Krúdy életművének két területén tölt be jelentős szerepet. Egyrészt az író publicisztikai munkásságának háború idejére tehető részében, másrészt a többször megjelent és átdolgozott *Álmoskönyv* keletkezésében és hozzá kapcsolódó publikációk tekintetében.<sup>37</sup> A világháborús publicisztikai írások közül a *Totem-tabu* címűt érdemes kiemelni, amelynek első, terjedelmesebb része az író betegségével, az akkor járványként terjedő spanyolnáthával foglalkozik, míg a második egy Pesten tartott pszichoanalitikai konferencia ürügyén említi Freudot és művét, a *Totem és tabut*. A szövegben Krúdy beszámol arról is, hogy meglátogatta barátja, dr. F. S. (célzás Ferenczi Sándorra), akit „élvezetes órákon” hallgatott „a *Totem-Tabu* című könyv nagyszerűségeiről, az ausztráliai vadak struccmadárral, emuval s medvével való atyafiságos viszonylatáról...”<sup>38</sup> Az írás zárata azt fogalmazza meg ironikusan, hogy hiába e fontos munka, a betegek nem gyógyulnak meg, pláne nem a szerző, akinek egy rokona van a világon, a fájdalom. Az *Álmoskönyv* pszichoanalitikus utalásai elsősorban Ferenczi Sándorhoz (F. S.) és néhány esetben Freudhoz kapcsolódnak. Krúdy tizenkilencszer említi a könyvben Freudot vagy Ferenczit az álomfejtések forrásaként, de elsősorban a Ferenczi praxisából származó magyarázatokra támaszkodik. Bár Ferenczi a *Purgatóriumban* nem jelenik meg, de szerepel helyette egy Cipész nevű elmeorvos, akit Krúdy finoman szólva ironikusan ábrázol.<sup>39</sup> Maga a pszichoanalízis szövegszerűen összesen kétszer kerül elő a kisregényben. Először Sári és Szindbád beszélgetésében, *A macska merénylete* című fejezetben, ahol a főhős elkülöníti magát azoktól, akik „a szanatórium szép parkjában, bizonyosan csodaszép parkjában mulatozva töltik életüket, bágyadt, kis, képzelt és dédelgetett betegségeikkel garnírozott életüket. Ahol a bárónő álmát fejtegeti a lélektani professzor, talán éppen maga doktor Cipész, lélektani alapon.” (P 60) Szindbád itt attól a polgári társadalomtól igyekszik magát elkülöníteni, amelynek egykor maga is része volt. A lélekelem-

---

<sup>36</sup> Uo. 281-283.

<sup>37</sup> Kelemen, „Álmoskönyv és álomfejtés...”, 53.

<sup>38</sup> Krúdy Gyula, „Totem-Tabu”, in uő, *Magyar tükör*, szerk. Barta András (Budapest: Szépirodalmi, 1984), 574.

<sup>39</sup> Kelemen, „Álmoskönyv és álomfejtés...”, 54.

zésre történő második utalás esetében a veres doktor szempárja másolódik T. káplán szempárjára egy pillanat erejéig. A lélekorvos Isten szolgájának és követőjének szemén keresztül tűnik fel mint halvány reménysugár az elbeszélő számára.

A következőkben a *Purgatórium* kapcsán felvetődő önéletrajzi olvashatóság kérdése térünk rá, mely az elbeszélő Szindbád és a szerző Krúdy azonosíthatósága kapcsán merül fel. Szauder József a következőképpen értekezik erről a viszonyról: „Krúdy Gyula annak az embernek az önérzetével írja ezt a művét, aki nem azonosítja magát a látszatra egészséges, valójában hamis életű, hazug, rothadó külső világgal...”<sup>40</sup> Pár oldallal később pedig így folytatja:

Krúdy világa, szerelmek és kocsmázások, séták és nagyevések, kisemberek és álnagyságok, vidéki kalandorok és városi kincskeresés, házikók és óbudai szent szobrok zuhogó áradata önti el ezeket a halál előtti vallomásokat, s hitelesíti őket az egész életmű csúcán. Mert aki e vallomásokat írta, csak az életet, a szebbet, a jobbat, az igazabbat kereste. S mert nem találta, vált lassan menekülő emberré, néha-néha lázadóvá is. Támaszkodnia nem volt mire — nem látott el az újabb erőig. De az igazat írta — önmagát sem kímélve — a szétzüllő világról.<sup>41</sup>

Szauder Szindbád vallomásait Krúdynak tudja be, ami önmagában nem vitatható, ugyanakkor ebben az esetben együtt jár szerző és hőse, alakmása azonosításával. Szindbád világa úgy jelenik meg az idézetben, mint amely egy az egyben egyezik Krúdy világával, sőt annyira összemosódik, hogy gyakorlatilag elválaszthatatlan a kettő egymástól. Bori Imre néhány más Szindbád-elbeszélés kapcsán is felveti, hogy Krúdy az utolsó Szindbád-novellákban és a *Purgatóriumban* „nem csak az általánosnak, »az örök emberinek« a síkján kíséri, hősét »az élet örök kíváncsiójának« tartva figyelni új kalandjait, hanem Szindbádot azonosítja önmagával.”<sup>42</sup> Bori szerint Krúdy nem tesz különbséget önmaga (értve itt valószínűleg az elbeszélőt-narrátort) és főalakja között. Fábri Anna az író szarkazmusával összefüggésben azonosítja a két ágenst. „Az a kegyetlen, szinte swifti humor, elkeseredett szarkazmus, amellyel Krúdy (azaz Szindbád) az »apró tárgyak merényleté«-t elbeszéli, jól érzékelteti a Szindbád körüli világ érzékelésének el-

---

<sup>40</sup> Szauder, „Szindbád Purgatóriuma”, 189.

<sup>41</sup> Uo. 191.

<sup>42</sup> Bori, *Krúdy Gyula*, 240.

torzulását.”<sup>43</sup> Fábri a beteg hős világérzékelését az életrajzi személy szanatóriumbeli tapasztalataival hozza összefüggésbe, ezáltal állítva fel egyenes megfelelést a biográfiai személy tapasztalatai és Szindbád szenvedései között. Az önéletrajzi jellegű interpretációnak kétségtelenül van létjogosultsága, azonban nem árt figyelembe venni Krúdynam azt a nyilatkozatát is ehhez kapcsolódóan, amely a Magyarország 1926. december 25-i számában jelent meg *Mikor az író találkozik regényalakjaival* címen. Ebben a cikkben Krúdy elutasítja a hősével történő azonosítást, melyet az értelmezők többsége inkább védekezésnek tekintett, mintsem egy olyan irányelvnek, amely alapján kiiktatható lenne az életrajzi szemlélet. Az írást a *Vallomás* című kötetből idézem:

A legtöbb író gyakran veszi önmagát modellnek a regényeiben, ezért sokáig gyanúsítottak azzal, hogy a Szindbád alakját magamról rajzoltam. Nem, kérem, én egyetlen regényemben sem írtam magamról, mert nem tartom elég érdekesnek a személyemet az olvasók érdeklődésére. Szindbád volta képpen egy vidéki barátom volt, bizonyos S. S., aki — nekem dolgozott.<sup>44</sup>

Az idézetből kiderül, hogy Krúdy elzárkózik a biográfiai olvashatóság elől, azonban kitál egy helyettesítő elemet a narratívához, aki ezáltal alteregójává válik, s további értelmezésbeli spekulációkra ad lehetőséget a hős személyét illetően.

A *Purgatórium* már címét illetően is fontos értelmezésbeli kérdéseket vet fel. A purgatóriumnak pusztá felemlítésével megidéződik a Purgatórium mint a nyugati kereszténység egyik fontos szimbóluma, továbbá Dante *Isteni színjátékának* második része, amely a költőnek a Purgatórium hegyén történő „utazásáról” mesél. A Purgatórium mint szimbólum a differenciált túlvilág-elképzelés középső, a Pokol és a Paradicsom között elhelyezkedő része. Már az orphikus hagyomány is említi, majd Vergilius az Alvilág bejáratához helyezi az *Aeneis* VI. énekében. A földi életben rövid időt töltők és a halva született gyermekek kerülnek ide. A keresztény felfogás úgy tartja, hogy átmene-ti hely, ahol a holtak megtisztulnak bűneiktől, mielőtt belépnek a Paradicsomba, vagy a Mennybe. Azok a lelkek kerülnek ide, akik bűneik miatt nem kerülhetnek egyből a Paradicsomba, azonban vétkeik nem főbenjárók. A szenvedések itt nem állandóak, mint a

---

<sup>43</sup> Fábri Anna, „A magyar Don Juan. Szindbád”, in uő, *Ciprus és jegenye* (Budapest: Magvető, 1978), 107.

<sup>44</sup> Krúdy Gyula, „Mikor az író találkozik regényalakjaival”, in uő, *Vallomás*, szerk. Kozocsa Sándor (Budapest: Magvető, 1963), 146.

Pokolban, a megtisztulással véget érnek, s lehetővé válik a Paradicsomba jutás.<sup>45</sup> Ebből a szempontból van némi párhuzam Krúdy kisregénye és a hagyományos keresztény felfogás között, ugyanis Szindbád szenvedései véget érnek, azonban ő nem a Paradicsomba kerül, s bűnei is főbenjárónak számítanak a katolikus ítélőszék előtt, éppen ezért tulajdonképpen ez lesz az egyetlen hasonlóság a két felfogás között. Dante *Isteni színjátékának* második része a Purgatóriumot írja le. A déli féltekén, egy az óceánon lévő, csonka kúp formájú hegyként rajzolja meg. Hét körből áll, amelyek a hét főbűnt szimbolizálják, ezeken áthaladva a bűnös lélek megtisztul bűneitől s méltóvá válik arra, hogy belépjen a hegy tetején található Paradicsomba.<sup>46</sup> Érdekes még felidézni, amit Babits Mihály írt a Purgatóriummal kapcsolatban *Az európai irodalom történetében*: „A Szabadság országa ez s az emberi léleknek szent lehetőségét példázza: fáradságos küzdelemmel felülemelkedni e földi szennyeken, melyek a Pokolba — a végső Rabság országába — húznak alá. A Purgatórium kínok és remények helye, mint maga az élet.”<sup>47</sup> Babits az emberi küzdéssel állítja párhuzamba a purgatóriumbeli szenvedéseket, s ebből a szempontból szintén rokon vonásokat fedezhetünk fel Szindbád szenvedései és a Purgatóriumban szenvedők között.

Juhász Erzsébet élet és halál küzdelmének értelmezi a kisregényt, ugyanis a halál motívuma többször is visszatér nemcsak a műben, de a Szindbád-novellák körén belül is. Már az 1911-es elbeszélések között is találhatunk olyat, amelyben tematikusan felbukkan a halál és a betegség. Példaként említhető a *Duna mentén* és a *Szindbád álma*. Azonban az ezekben az alkotásokban felbukkanó halál-motívum lényegileg különbözik a *Purgatóriumban* feltűnő fenyegető haláltól.<sup>48</sup> Juhász a Szindbád-ciklus többi darabja és a *Purgatórium* közötti összefüggést arra alapozza, hogy a ciklus egészén belül az egyes visszatérő motívumok ugyanolyan változáson mennek keresztül, mint Szindbád alakja. A halál-motívum az 1915-ös Szindbád-elbeszélésekre jellemző a leginkább, de ezekben a novellákban nem fenyegetőként szerepel a halál. Az említett időszak szövegeiben Szindbád halott, pontosabban visszajáró kísértet. Ide sorolhatók például *Az éji*

---

<sup>45</sup> Pál József és Újvári Edit, szerk., *Szimbólumtár* (Budapest: Balassi, 2001), [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Purgat%C3%B3rium](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Purgat%C3%B3rium).

<sup>46</sup> Uo.

<sup>47</sup> Babits Mihály, „A túlvilági út”, in uő, *Az európai irodalom története*, szerk. Basch Lóránt, Illyés Gyula, Keresztury Dezső (Budapest: Európa-Szépirodalmi, 1957), 139.

<sup>48</sup> Juhász Erzsébet, „A *Purgatórium* című Szindbád-regény metaforikus jelentése”, *Hungarológiai Közlemények* 69 (1986): 320.

*látogató*, *Az ecetfák pirulása* vagy a *Vörös ökör* című írások. Az *éji látogató*ban például a következő olvasható a főhősről: „Szindbád egy őszi napon elhagyá a kriptát, ahová saját akaratából elhelyezkedett, midőn önkezűleg véget vetett életének.”<sup>49</sup> Juhász hozzászól még, hogy a korábbi Szindbád-elbeszélésekben megjelenő utazás, amelyet mint központi motívum foghatunk fel a ciklus egyes darabjaiban, lényegesen különbözik a *Purgatóriumban* megjelenő utazástól — feltételezve természetesen, hogy e posztumusz alkotás is a Szindbád-univerzum része. Bár mindkettő allegorikus értelemben vett utazás, az emlékezés terében végrehajtott „helyváltoztatás,” mégis nagy differenciák mutatkoznak. Ha az emlékezést a múltba történő utazásként fogjuk fel, mint ahogy a legtöbb Szindbád-alkotásban, akkor a *Purgatóriumban* ez éppen az ellenkezőjére fordul: emlékezetkihagyás lesz. Szindbád nem tud visszaemlékezni arra, ami a múltban történt vele, kiesett emlékezetéből az az időszak, amelyben bármi megtörténhetett, még egy gyilkosság is, amelyet valaki ellen elkövetett. *A szerelem eljön a szörnyetegek közé* című fejezetben pedig a haldokló „már csak abból a szempontból tengette-lengette életét, hogy megtudhassa, mit követett el eszméletlen napjaiban, mivel is vádolja őt az ügyészség?...” (P 29-30) Mivel az emlékezetkihagyás okozta úrben semmit sem lehet beutazni, ezért a műben az utazás a bomlott ész hallucinációinak, vízióinak, kényszerképzetek terében játszódik. Továbbá a kísértet-Szindbád történetei is kapcsolódnak a *Purgatórium*hoz bizonyos szálak mentén. A kísértet-főhős visszajárásairól, hazalátogatásairól szóló novellákban a történet tere — bármennyire misztikus — külső, tényleges térként van ábrázolva, míg a *Purgatóriumban* a tér a szereplő tudatának, állapotának kivetüléseként nyer formát, tehát belső tér.<sup>50</sup> Ebben az értelemben az elbeszélés nem hagy olyan jelölőket vagy nyomokat, amelynek alapján azonosítható lenne egy külső, semleges tér, az csak a tébolyodott tudaton átszűrődve jelenik meg.

A halálmotívum szempontjából fontos megemlíteni a *Szindbád elmegy deszkát árulni* című Krúdy-opust, amely már címében jelzi (metaforikusan) a halállal való kapcsolatot. Az 1932-es datálású elbeszélés<sup>51</sup> 6 részre van osztva, amelyek mindegyikében felbukkan a halál-motívum. Az első részben Szindbád favágó emlékein tűnődik, majd a boglya magányán keresztül beszél a halálról, amint az „látja a háztetőn füstölgő kémé-

---

<sup>49</sup> Krúdy Gyula, „Az éji látogató”, in uő, *Szindbád*, szerk. Kozocsa Sándor (Budapest: Szépirodalmi, 1985), 192. A továbbiakban a főszövegben „SZ” jelzéssel és oldalszámmal (zárójelben) hivatkozunk a kötetre.

<sup>50</sup> Juhász, „A *Purgatórium*...”, 320-322.

<sup>51</sup> Lásd Gedényi, Krúdy Gyula, 281.

nyeket, amelyeken a régi boglyák halotthamvasztó füstjei szálldosnak ki. Látja a gyalogutat a hóban, amely mindinkább közeledik felé. Még jóformán nem is élt, máris meg kell halnia. Azon a gyalogúton jön érte a halál...” (SZ 567) Az idézett szakaszban Szindbád az élet múltékonysága felett kesereg. A boglya magányán keresztül egyúttal saját halálra való felkészületlenségéről is beszél. A második részben a főhős szerint a halottaknak nincs keresnivalója a földön haláluk után (ennyiben neki sincs joga visszajárni kísértetni), éppen elég dolguk van velük az élőknek temetésükkel, gyászolásukkal és eltüntetésükkel életükből. A harmadik szakaszban az akác hamarabb „múlik ki,” mint Szindbád, hiába növekszik gyorsabban a növény. A negyedik etapban arról elmélkedik Szindbád, hogy okos ember magányosan hal meg, mint ahogy „maga önti poharába borát, maga vall szerelmet a kiválasztott hölgynek, nem pedig kérő útján (...) Hiába az egész világ segítsége, amikor elkövetkezett a halál órája, nincs kedves szerető, nincs hű barát, magányosan kell lenni, még ha annyi gyereke volna, mint ahány ujjam.” (SZ 570) A novella ötödik darabjában az emlékezéssel összefüggésben jelenik meg a halál, miszerint bármilyen mélyre „utazunk az emlékezet síkján,” mindenütt találunk elmaradt ismerősöket, vámmőröket, ott megállt holtakat és akácfákat, „amelyek hosszú-hosszú sorban kísérték el idáig az úton, amíg idejutottál a magányos szobába.” (SZ 572.) Majd ezt követően a tűzben doromboló akácfa megmutat Szindbádnak egy kezét, Hedvig kezét, mielőtt elmenne deszkát árulni, vagyis meghalni. Krúdy ebben az epizódban szövegszerű magyarázatot ad a deszkaárulás jelenségére, melyet az *Álmoskönyv* is megerősít. Az említett könyvben a következő olvasható a Deszka címszónál: „Haláleset. Deszkát vágni: közeli bénaság vagy keresztelő. Jegyez még deszka: szószátyárkodást is.”<sup>52</sup> Majd Kerner Jusztinusra hivatkozik, aki szerint mind a gyalult deszka, mind deszkát árulni halált jelent.<sup>53</sup> Végül az 1756-os könyvből az olvasható ki, hogy deszkát árulni a biztos halál jele.<sup>54</sup> A novella hatodik szakaszából egyrészt magyarázatot kapunk arra, hogyan halt meg Szindbád (felakasztotta magát Hedvigért), másrészt arra is, mi a jelentősége a történetben többször előkerülő akácfnak (erre akasztja fel magát Szindbád). Harmadrészt arra, hogy maga Szindbád, aki a narrátornak mesél, nem élő személy, hanem kísértet, aki visszaemlékszik emberi múltjának arra a pontjára, amikor meghalt.

---

<sup>52</sup> Krúdy Gyula, *Álmoskönyv*, 88.

<sup>53</sup> Uo. 88.

<sup>54</sup> Uo. 89.



Visszatérve a *Purgatóriumra*, fontos kiemelni az angyalok és ördögök párbaját az élettárgy-haláltárgy, illetve a haláltárgy-halálfélelem közötti ingadozásban. Szindbád az ördögök győzelmének tudja be, hogy életben maradt. Ebben az értelemben az angyalok győzelme a halált, a vágyott halált, a teljes megsemmisülést jelentené, amely rendet teremt „az összes zűrzavaros érzések között” (P 11). Az ördögök pedig az életet, annak zűrzavarát, kaotikusságát jelképezik. A kisregény átértelmezi a hagyományos Purgatórium szimbólumát, ugyanis nem a bocsánatos bűnösök helye lesz a megtisztulásra, a Paradicsomba kerülés előszobája, hanem a végső tisztánlátás megszerzésének tisztítóhelye, egy köztes állomás, ahonnan sehová sem vezet út.<sup>55</sup>

### **A Purgatórium és a Prikk mennyei útja**

Cholnoky László műve, a *Prikk mennyei útja* először a Nyugatban jelent meg 1917-ben, majd kötetben a Táltos Kiadó gondozásában, 1918-ban.<sup>56</sup> Irodalomtörténeti adalékként fontos megjegyezni, hogy a szöveg Ignótus megbocsátási gesztusának köszönhetően jelenhetett meg a Nyugatban, korábban ugyanis alkoholizmusa és ideggyengesége miatt az író nem publikál(hatott) a folyóiratban.<sup>57</sup> Cholnoky kisregénye egy züllött, hajléktalan alkoholista főhős (Prikk) napjait meséli el, aki váratlanul pénzhez jut (egy a vizsgáján megbukott orvos csúsztatja a zsebébe). A váratlan ajándék egy új, a régiénél határozottabb személyiséget csal elő. Rájön, hogy pálinka nélkül is szép az élet (tejet iszik helyette), elmegy borbélyhoz, kikefélteti a ruháját, majd elmegy egy kisvárosi vendéglőbe ebédelni, ami korábban elképzelhetetlen volt. Még a nők is megbámulják az utcán elegáns lépéseit. A régi és az új Prikk mellett azonban létezik egy harmadik Prikk is, aki tulajdonképpen ő maga. Ez a Prikk nyugodtan szemléli a két másik vetélkedését, nem avatkozik közbe,<sup>58</sup> neki mindegy, melyik Én győz, ő úgyis „az úri megjelené-

---

<sup>55</sup> Juhász, „A Purgatórium...”, 326.

<sup>56</sup> Nemeskéri Erika, „Utószó”, in Cholnoky László, *Piroska. Hat regény*, szerk. Nemeskéri Erika (Budapest, Noran, 2000), 707.

<sup>57</sup> Nemeskéri Erika, „Cholnoky László pályája”, *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*, (1979): 621.

<sup>58</sup> Czére Béla, „Az elkárhozás apoteózis. Cholnoky László szabálytalan pályája”, *Vigília* 39 (1974): 768.

sű Prikk” marad.<sup>59</sup> Ez a harmadik Prikk azonosítható akár a narrátorral, azonban az utóbbi állítása szerint ő az új Prikk, aki a templomból kijővén elindul a vendéglő felé.

A főhős vendéglői jelenetét rövid epizódokra bontva, az időt mintegy lelassítva meséli el az elbeszélő. Először tétovázva lép be, megtorpan, végül leül egy asztalhoz. Itt vitába keveredik néhány „őslakó”-val (PMÚ 71), azonban végül egyedül marad, az egész vendéglő kiürül. Hazafelé egy kirakatüvegben megpillantja saját magát (az új Prikket), akit azonban nem ismer fel, s betöri a kirakatüveget, az „alakot” pedig szíven szúrja késével. Másnap, felébredvén mardossa a lelkiismeret-furdalás, mert azt hiszi, meggyilkolt valakit. Bujkálni kezd a rendőrség elől, s remeteségének harmincadik napján, elmegy a templomba, ahol lázálmot lát, majd csatlakozik a körmenethez, végül egy szilfára köti fel magát, amelynek ágáról az égbe röppen a lelke „fehéren, tisztán, mint valami hatalmas, hófehér sirály”. (PMÚ 99)

Cholnoky regényeit nehéz elkülöníteni elbeszéléseitől, mert regényei gyakran keltik egy hosszabb elbeszélés látszatát. Azonban míg egy-egy novellája egyetlen élethelyzet kibontása, addig regényeiben nagyobb elképzelés megvalósításra törekszik.<sup>60</sup> Ha tipizálni akarnánk terjedelmesebb prózai munkáit, akkor az egyik szélsőséget a *Régi ismerős* képviselné, míg a másikat a *Tamás*. A *Piroskát* az előbb említettel rokoníthatjuk, míg a *Prikk menynei útját* a *Tamással*. A regények között a fordulópontot a *Bertalan éjszakája* jelzi, melyben a kettőzések játéka döntő fordulatot vesz, „a hősök ebben vetik át magukat az író szempontjából végérvényesen a hétköznapi valóság korlátain, s jutnak a »másik« világ talajára talajára.”<sup>61</sup> Ahogy Krúdy esetében, úgy Cholnoky esetében is jelentős életrajziséggel kell számolnunk az értelmezés tekintetében. A *Prikk menynei útjának* alkotója, Krúdyval ellentétben, nem utasítja el a biografikus interpretációt, sőt, önéletrajzi feljegyzéseiben azt olvashatjuk a *Bertalan éjszakáival* kapcsolatban, hogy „»Bertalan én magam vagyok.«”.<sup>62</sup> Az író maga kínálja fel az ilyen jelegű olvasatokat az értelmezők számára. Ennek megfelelően regényeinek főhősei mindig az

---

<sup>59</sup> Cholnoky László, „Prikk menynei útja”, in uő, *Piroska. Hat regény*, szerk. Nemeskéri Erika (Budapest: Noran, 2000), 61. A következőkben a főszövegben „PMÚ” rövidítéssel és oldalszámmal (zárójelben) fogunk hivatkozni a műre.

<sup>60</sup> Nemeskéri, „Utószó”, 689.

<sup>61</sup> Bori Imre, „Cholnoky László”, in uő, *Fridolin és testvérei* (Újvidék: Forum, 1976), 50.

<sup>62</sup> Nemeskéri, „Utószó”, 690.

önéletrajz főhősét idézik, s az író körük sora hol több, hol kevesebb önéletrajzi színpad.<sup>63</sup>

Cholnoky két kisregénye (*Bertalan éjszakája* és *Prikk mennyei útja*) főhőseit az alkoholizmus mélypontján jeleníti meg. Az alkoholizmus elősegíti a hősök tudathasadását, azonban az írónak a skizofrénia csak kifejezési anyag, kifejezési célja más. Eisemann György értekezik skizofrénia és nyelv összefüggéseiről a *Prikk mennyei útjában* a főhős nyelvi akcionalitásait vizsgálva. A skizofréniát egy a modernitáshoz kapcsolódó problémához kapcsolja, amely szerint az individuum határai felszámolódnak, én és világ egymásba omlik, s a szubjektum körvonalai elmosódnak a beszéd által. Véleménye szerint Prikk is folyton lény transzcendens folytathatóságát kutatja. Miközben a saját szubjektumán túlit keresi, felszámolja saját személyiségének határait.<sup>64</sup> Nemeskéri Cholnoky László bátyját, Viktort idézi, aki szerint az alkohol narkotikum, a narkotikum pedig sokféle. Az ember nem mulatságból narkotizálja magát, hanem éppen azért, mert nem boldog, felejteni akar. Cholnoky Viktor szerint nem az alkoholizmus oka a nyomorúságnak, mint azt az antialkoholisták gondolják, hanem éppen a nyomorúság okozza az alkoholizmust.<sup>65</sup> Bori Imre szerint Cholnoky Lászlónak nem alkoholista személyisége a produktuma, hanem művészete, s a kettőnek nemcsak alaki jellegű egymásra hatása vizsgálható, de közös ősforrásuk is, amely ott van a dzsentrí lét mélyén.<sup>66</sup> Borinak abban ugyan igaza van, hogy érdemes lenne a művekben megjelenő alkoholizmust nem a biográfiai tényekre visszavezetni, de a dzsentrí fogalmával visszacsémészi az életrajzi személyt a vizsgálati tényezők közé.

Nemeskéri szerint Prikk már a *Bertalan éjszakája* első lapjain is áttűnt, annak főhősénél is nyomorúságosabb. Az a fajta alkoholista, aki már gyermekkorában elkezdte a csavargást. Ezen a mélypontra, amelyen feltűnik a *Prikk...*-ban, már elfelejti múltját, identitását, s teremt magának egy másikat. Ezzel a személyiséggel megpróbál azonosulni, azonban ez nem lehetséges maradéktalanul. Identitásának alapjai elbizonytalanodnak, s már azt is elfelejti, hogy került a zsebébe az az ötvenkoronás, amelyet kártyán nyert. Helyette azt képzei, meggyilkolt valakit, s ettől a gondolattól nem tud szabadulni. Itt kezdődik Prikk „mennyei útja.” Téveszmés és nyomorúságos állapotában,

---

<sup>63</sup> Uo. 691.

<sup>64</sup> Eisemann György, „Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz (Cholnoky László regényeiről)”, in uő, *A folytatódó romantika* (Budapest: Orpheusz, 1999), 139-141.

<sup>65</sup> Nemeskéri, „Utószó”, 698-699.

<sup>66</sup> Bori, *Cholnoky László*, 33.

melyet a rendőrség elől történő bujkálása okoz, már csak álmai és képzelődései tartják életben, amelyek végképp kiszakítják a realitás világából. Ebben az állapotban feltűnik előtte a halál lehetősége, amely számára sötét kapu. Rajta keresztül oda lehet eljutni, ahonnan születésünk pillanatában kiszakadtunk. Feltámad benne a halálösztön, amely az életösztön legyőzésével megteremti az öngyilkosság lelki helyzetét. Nemeskéri az életösztön legyőzésének gondolatához ismét Cholnoky bátyját idézi, aki szerint elég csak felébreszteni magunkban a halálösztönt, s az képes legyőzni az életösztönt, akkor már nem félünk a haláltól.<sup>67</sup>

Ebben a lelki helyzetben előkerül a tükör, amely fontos szerepet tölt be Cholnoky más műveiben is. Vargha Kálmán kifejti, hogy a szerző hősei sokszor néznek tükörbe, és minden ilyen alkalomnak nagy jelentősége van. A tükörben önmagukat ismerik fel, lelkiállapotukat szembesítik az onnan visszanéző arccal, vagy arcukat szerepükhöz igazítják, amely nemcsak szerep, hanem védekezés a külvilág ellen. Prikknek a tükör bűntudat forrásává válik, ugyanis belenézve annak az embernek az arcát pillantja meg, akit megölt, vagyis a sajátját. „Látszat és valóság, személyiség és szerep ellentmondásait Cholnoky hősei nemcsak átélik, de meg is szenvedik. A szinte rituális gesztussá váló tükörbe nézéseik megújuló kísérletek arra, hogy látszatok, formák és álarcok mögött végre megtalálják önmagukat.”<sup>68</sup> A tükörök szerepét Eisemann is kiemeli, azonban ő Prikk tükörbe való belepillantását szimbolikus jelenségnek fogja fel, s szerinte a tükör abban a pillanatban, amikor az identifikáció forrásává válik, az elbeszélhetőség végét jelenti. Megállapítja azt is, hogy a mézeskalács tükrébe történő belepillantás során derül ki, hogy a főszereplő addig nem is nézett tükörbe, nem is látta a saját arcát, mivel nem ismerte fel. Továbbá kiemeli a kisregénynek azt a momentumát is, hogy Prikk a tükörbe belepillantva akasztja fel magát, keresztülhúzva ezzel minden elbeszélői előrebocsátást és olvasói elvárást. Prikk halálos kimenetelű tette visszatekintő perspektívából ugyan összefüggésbe hozható még az elbeszélés korábbi elemeivel, azonban már nem a történetmondó szólamában, hanem a történetmozzanatok diszkurzivitása által, melyeket a befogadó saját interpretációs aktivitásának erősödéseként érzékelhetett a századfordulón.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Nemeskéri, „Utószó”, 701-702.

<sup>68</sup> Vargha Kálmán, „Egyéniség, szerep, determinizmus”, in uő, *Álom, szecesszió, valóság* (Budapest, Magvető, 1973), 202-203.

<sup>69</sup> Eisemann, „Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz...”, 140-142.

Vargha Kálmán a *Bertalan éjszakáját* és a *Prikk mennyei útját* együtt tárgyalva kijelenti, hogy azok a harmadik dimenzióba sodródott Cholnoky-hősök történetének a folytatásai. Ugyanakkor a figurák, valamint rokon típusok, lelki alkatok sorsának folytatása egyúttal alkalom arra is, hogy a szerző kifejezze és minden eddiginél intenzívebben érzékeltesse a kiúttalanság és lejtőn való lefelé csúszás szédületét. Prikknek az jelenti a legnagyobb gondot, hogy eldöntse, volt-e egyáltalán múltja, és valóban olyan ragyogó, mint ahogy feltűnik előtte. Prikk lényének az a kínzó kettősség-érzés az alapja, amely szerint kibékíthetetlen harcot folytat benne a régi és az új Prikk. A probléma azonban ennél összetettebb. Az új Prikk valójában egy áhított, vágyott Én, „megvalósítandó” személyiség, azonban ennek az ideál-Prikknek a forrása mégis egy az emlékekből felderengő „ős-Prikk,” a személyiségnek egy régi és eltemetett rétege, „amelyben még ott élt a bajokon győzedelmeskedő őshumor.”<sup>70</sup> Ezt az óhajtott identitást azonban nem lehet megteremteni, a széthullott, szétroncsolódott személyiségből összekovácsolni, mert az ember megváltása nem lehetséges. Bertalan és Prikk létezésük jelenében élnek, nincs múltjuk vagy jövőjük, inkább csak állapotaik, de „zavaros, szétfolyó, bizonytalan létüket, furcsa pokoljárásukat mégis a múlt nosztalgiái és az önmegváltás illúziói fogják össze egészen az önként előidézett megsemmisülés pillanatáig.”<sup>71</sup> Mindkét hős széteső személyiségében felfedezhetők olyan nyomok, amelyek utalnak egy valaha volt egységes szubjektumra.

Mint a bevezetőben említettük, részletesebben tárgyaljuk a két alkotás közötti párhuzamokat. Mindkét prózai alkotásban megváltóként, a halál az új élet szinonimájaként jelenik meg. Krúdynál és Cholnokynál egyaránt „a nagy megváltó képeként ragyogtatja fel magát.”<sup>72</sup> A *Purgatóriumban* leginkább *A halálvágy* című fejezetben érhetjük tetten ezt a momentumot:

Ez az álom a halált érintette. A pokrócok közé préselt, kábítószerekkel elaltatott, a kimondhatatlan testi és lelki gyötrelmekről megkínzott ember részére a halált, mely úgy jelent meg a pokrócban, mint aki végérvényesen rendet fog teremteni az összes zűrzavaros érzések között. (...) A halálnak tehát szűzies illata van, mint egy új életnek, amely akkor kezdődik, amikor meghúzzák a toronyban a lélekharangot. (P 11-12)

---

<sup>70</sup> Vargha, „Egyéniség, szerep, determinizmus”, 206-207.

<sup>71</sup> Uo. 207.

<sup>72</sup> Czére, *Krúdy Gyula*, 295.

Cholnoky Prikkje esetében ez a következőképp nyilvánul meg: „Mebántam már keservesen, hogy annyiszor szidtalak, Uram! Érzem, hogy s szívem nagyon reszket, és a fejem szédül, most már bizonyosan meghalok, hanem hiszen jobb is lesz az.” (PMÚ 92) A halál mindkét szerzőnél megszabadít minden szenvedéstől, és eddig ismeretlen lehetőségeket kínál fel.<sup>73</sup> Mindkét hős lemondó hangnemben nyilatkozik életéről, az élet mindkettejük számára a szenvedéssel egyenlő. Jelentős különbség azonban, hogy míg Krúdy hőse túléli a szenvedéseket, az angyalok és ördögök párviadalában az életet jelképező ördögök győznek, addig Prikk nem képes szabadulni halálvágyától, s a megsemmisülésbe hajszolja magát. Szindbád tulajdonképpen nem is akar meghalni, pontosabban a meghalás aktusát és azzal járó szenvedést szeretné elkerülni, csak a teljes megsemmisülés — mely az angyalokhoz köthető — hozna számára vigaszt és menedéket. A meghalást magát szívesebben ruházná át valaki másra, aki „vállalja ezt az áldozatot.” (P 23) Prikk számára a vágyott halál szintén az eltűnés a földi világból, egy olyan sötét kapu, amelyen keresztül oda juthatunk vissza, ahonnan születésünk pillanatában kiszakítottak minket.<sup>74</sup> A halálvágy mindkét szerző esetében egy paradicsomi állapot áhításával, az élet szenvedéseitől történő szabadulással kapcsolódik össze, csak míg Krúdy hőse felett győzedelmeskedik az életösztön, addig Cholnoky figuráján a halálösztön lesz úrrá, s öngyilkossággal próbálja meg visszahelyezni magát a születés előtti állapotba.

Egy másik fontos parallel jelenség mindkét alkotó írásában a tudathasadásos főhős, illetve a meghasadt tudatú elbeszélő. Krúdynál Szindbád egyes szám harmadik személyű narrátornak mondja el élettörténetének egy részletét, „meglehetősen szárazon, mint egy statisztikai jelentést.” (P 5) Az elbeszélés folyamata során Szindbád nem tér vissza az elbeszélés szituációjára, így a narrátor személye fokozatosan feloldódik a főhősében, ő válik az események első számú közvetítőjévé. Szindbád egyes szám első személyben meséli el szanatóriumbeli kalandjait, önmagát olykor Betegemberként megnevezve. Ezt a kettősséget tovább bonyolítja, hogy a legtöbb esetben nem lehet elkülöníteni az elbeszélő Szindbád közléseit a tapasztaló Én, a múltbeli, beteg személyiség megjegyzéseitől. Ez leginkább az olyan zárójeles megjegyzések esetében ütközik ki,

---

<sup>73</sup> Uo. 296.

<sup>74</sup> Nemeskéri, „Utószó”, 702.

mint az „(úgyis megfizetik a költséget a hozzátartozók),” (P 7) amely lehet akár a narrátor Szindbád keserű megállapítása, de a beteg főhős epés elszólása vagy gondolata.

Cholnoky prózájának esetében, ha lehet, még bonyolultabb a helyzet. Az elbeszélő egy olyan főhős életpályáját mondja el, aki felosztható régi és új Prikkre, azonban van egy harmadik Prikk is, aki méla nyugalommal szemléli a másik két identitás vetélkedését.<sup>75</sup> Az előbbi két Prikk között azonban bonyolultabb a kapcsolat, ugyanis az új Én egy olyan ideál-alak, akinek az ihletője a múltból, az emlékekből származik, egy őstípus, amelynek megteremtése lehetetlen a főalak számára.<sup>76</sup> A narrátor szinte végig heterodiegetikus, azonban *A régi és az új Prikk* című fejezet záró részében a következőképpen azonosítja magát: „Prikk bement a templomba, ott valahogyan eltűnt, belefoszlott a levegőbe, és egy új ember jött ki helyette. Ez az új ember én vagyok!...” (PMÚ 63) Innentől kezdve világossá válik, hogy az elbeszélő is érdekelt a történetben, tehát nem heterodiegetikus, hanem homodiegetikus, azonban az új Prikk továbbra is egyes szám harmadik személyben beszél. Itt tehát felfedezhető hasonlóság a *Purgatoriummal*, ugyanis ott is a már meggyógyult Szindbád az, aki narrátorként tűnik fel. Cholnoky kisregénye esetén azonban felmerül a gyanú, hogyan lehet az új Prikk az elbeszélő, akinek a templomból történő kilépésével kezdődik a második fejezet és a főhős új élete, ha a figura mindkét énje — köztük az új is — meghal a történet végén. A narrátor egy már meghalt szereplő lesz, akit akár a harmadik Prikk-kel, a vágyott Énnel, az ősforrással is azonosíthatunk, hiszen az ő pozíciója egy olyan felettes helyzet, ahonnan elbeszélhetővé válik a másik két tudat története.

Mindkét szerző életművének értelmezési hagyományában fontos motívum műveik főhősével történő azonosítása. Ez a gesztus azonban további tudathasadásos állapotot idéz elő mindkét író esetében, ugyanis tovább bonyolítja a mű interpretációs lehetőségeit. Az azonosítás mozzanata által nemcsak a hős vagy az elbeszélő lesz tudathasadásos, de a szerzőre is vonatkoztatható lesz ez az állapot, ami nem feltétlenül állja meg a helyét az életrajzi személyekkel kapcsolatban. Ráadásul a *Prikk mennyei útjában* az elbeszélő többször beszél a főhőshöz, vagyis magához, pontosabban a főhős beszél magához, aki azonban éppen az új Prikk, a narrátor. Cholnoky, ha csak helyenként is, de alkalmazza a „te-beszédet”,<sup>77</sup> amellyel nyelvileg is érzékelteti hőse (és narrátora)

---

<sup>75</sup> Czére, „Az elkárhozás apoteózisa...”, 768.

<sup>76</sup> Vargha, „Egyéniség, szerep, determinizmus”, 207.

<sup>77</sup> Bori, „Cholnoky László”, 63.

skizofrén állapotát. Ilyen jellegű megnyilatkozással zárul az első fejezet, amelyben leplezi magát a narrátor, majd a következőket mondja a régi Prikknek: „Gyere, te új ember, menjünk ebédelni!” (PMÚ 63.) A *láthatatlan pöröly muzsikája* című részben pedig a narrátor többször is megszólítja a főszereplőt, például a második, az ajtó becsapódását ábrázoló időpillanatot bemutató részben: „(Jó, jó, Prikk, de hiszen ha egészen őszinte akarsz lenni: te félsz! Mi dolog ez? Hiszen te még sohasem féltél, sőt amikor a részeg csirkefogók szinte a füledbe üvöltöztek, te akkor voltál a legbátrabb!...)” (PMÚ 65) Az idézett szakasz zárójelei jelzik, hogy vagy a narrátor kommentárja olvasható vagy a főhős gondolatai, szavai önmagához, amelyek ugyan nem hangoznak el, de a narrátor által mégis kinyilvánítást nyernek.

A párhuzamokat tovább is fejtegethetnénk, ezúttal csak egyet emelünk még ki: a főalakok múlthoz való viszonyát. Mind a *Purgatóriumban*, mind a *Prikk mennyei útjában* fontos szerepet játszik, hogy a hősök nem tudnak visszaemlékezni múltjukra. Mindketten amnéziában szenvednek valamely múltbeli eseményt illetően. Szindbád nem tud visszagondolni arra, mi történhetett azokban a napokban, amelyeket nem tud felidézni. Azt feltételezi, hogy gyilkosságot követett el, s valaki olyat ölt meg, akire betegsége előtti időből haragudott. Azt sem tudja kideríteni, „mivel is vádolja őt az ügyészség,” (P 29-30) tett-e valami olyat, „amiért a bíróság elrendeli felakasztását”? (P 30) Amikor pedig megjelenik előtte a Szerelem tíz-tizenkét nő alakjában, lázámaiban, akkor nem tud közöttük rendet teremteni, nem sorrendben bukkannak fel, éppen „mint egy Zichy Mihály-féle rajzban, ahol nem tudja az ember, mikor kezdődik az örület.” (P 31) A lázas emlékképek kaotikussága képtelenné teszi a beteg főhőst az emlékezésre. Emellett érdekes megfigyelni, hogy az idézet vonatkoztatható a főalakra is, akinek elbeszélésben nem tudjuk elkülöníteni beteg, szanatóriumbeli identitását meggyógyult, jelenbeli Énjétől, nem tudhatjuk, hol végződik a beteg Szindbád és hol kezdődik az egészséges.

Cholnoky munkájában az emlékezés, pontosabban annak lehetetlensége szerveesebb részét képezi az identitásnak. Prikk nemcsak arra nem képes visszaemlékezni, hogy került egy ötvenkoronás a zsebébe, hanem arra a napra sem, amikor alkoholmámborban leszúrta a saját tükörképét. Csupán a véres kezéből és a pénzből következtet arra, hogy meggyilkolt valakit. Saját egykori múltjára sem képes visszaemlékezni, helyette konstruál egy ideális múltat.



— Voltak szép idők, voltak!... De a dolog bizonyára úgy van, hogy amikor a szép idők emlékei eleinte vissza-visszatértek hozzám, az én pálinkától nyirkos, síkos agyvelőmben elcsúsztak, és kificamították finom, apró lábacskaikat. És most már félnek, és csak mint kísértetek mernek visszasompolyogni. De voltak!... voltak!... (PMÚ 49)

Prikk magyarázatokat talál ki, amiért nem képes emlékezni. Amikor a kocsmában egyedül marad, mert a társaság tagjai hazamennek, akkor így érzékelteti az elbeszélő állapotát: „Megpróbálkozott, hogy nyomon kövesse önmagát reggeltől fogva, de emlékezete ide-odaugrándozott.” (PMÚ 78) A főhős elsősorban az alkoholmámor miatt nem képes visszaidézni a múltat, azonban az emlékezni nem tudás annyira a részévé vált személyiségének, hogy korábbi múltjára, gyermekkorára sem képes visszaemlékezni. Mindkét figura esetén amnéziával számolhatunk, s mindkét alak amikor megpróbálja felidézni a régen történeteket, akkor vagy nem talál semmit, vagy olyan kaotikus állapotba ütközik, amelyben nem tud egységet létrehozni. Ezt a helyzetet nevezhetjük akár az emlékezés kudarcának.

## Összegzés

Dolgozatunkban arra törekedtünk, hogy felmutassunk néhány párhuzamot Krúdy Gyula *Purgatórium* című kisregénye és Cholnoky László *Prikk menyeyi útja* című műve között. Az összevetés ötletét Czére Béla Krúdy-monográfiájából vettük, amelyben megállapítja, hogy a főhős mindkét alkotásban úgy gondolja, valamilyen gyilkosságot követett el múltjában, amiért vezekelniük kell. További párhuzamként megemlíti, hogy mindkét opusban a halál mint vágyott létállapot és az új élet lehetősége bukkan fel. Ezeken a tematikus párhuzamokon kívül azonban több közös vonás is felfedezhető a két írás között.

A tanulmány első részében részletesebben foglalkoztunk a *Purgatórium* több interpretációs aspektusával. Először a kisregény genezisééről beszéltünk, majd kitértünk az önéletrajzzal való összefüggés kérdésére és Krúdy pszichoanalízishez való viszonyára. Végül a *Purgatórium* szimbólumát és az alkotásban megjelenő halálmotívumot tárgyaltuk részletesebben. Krúdy kisregénye címében megidézi a hagyományos keresztény felfogás szerinti átmeneti helyet, azonban a szövegből visszatekintve jelentősen ártelmezi. A szerzőnél a *Purgatórium* nem a bocsánatos bűnöktől való megtisztulást je-

lenti, hanem a végső tisztánlátás elnyerésének tisztítóhelyét, ahonnan nem vezet út sehová. A halálmotívum felbukkanása a Szindbád-ciklusban nem új jelenség, Szindbád többször is meghal a Szindbád-novellák során, s visszajár kísértetni, azonban a *Purgatóriumban* egy teljesen más halál-felfogással, a fenyegető halál képével állunk szemben. A Szindbád-elbeszélések közül fontos kiemelni a *Szindbád elmegy deszkát árulni* címűt, amely először metaforikusan, később a metaforát szövegszerűen feloldva, nyíltan beszél Szindbád haláláról, amely a Hedvig nevű nő miatt következett be.

A második részben egyrészt röviden elemeztük Cholnoky művét, melynek egyik kiemelt tulajdonsága, hogy a modernség egy olyan pillanatát jeleníti meg, amelyben „az individuum halála és nyelvének halála egybeesik”.<sup>78</sup> A *Prikk mennyei útja* a főhős skizofréniájának jelenségével arra világít rá, hogyan számolódnak fel az individuum határai, illetve hogyan mosódnak el a szubjektum körvonalai a beszéd által. Cholnoky hősnének alapsejtjét a benne rejlő két Én vetélkedése adja, amelyek közül, mint kiderül, az új Prikk a narrátor. A két Prikk mellett létezik azonban egy harmadik is, aki nyugodtan figyel a másik kettő vetélkedését. A főhős új személyisége jóval összetettebb, mint első pillantásra tűnik, ugyanis alapját egy olyan ősforrás képezi, amelyet a főalak szeretne ugyan elérni, azonban ez a vállalkozás megvalósíthatatlan. A két alkotás legfontosabb hasonlósága a vágyott halál, amelyet a figurák a teljes megsemmisülésben szeretnének elérni. Fontos különbség azonban, hogy míg Szindbádon, bármennyire nem szeretné, az életvágy lesz úrrá, addig Prikk a halálösztön felerősítésével az öngyilkosságba hajszolja magát. A második parallel momentum az elbeszélők tudathasadása, melynek során nem elválasztható a narrátor a hőstől, s a biografikus olvasatok nyomán a szerzőtől sem. A *Prikk mennyei útjában* annyival bonyolultabb az elbeszélői szerkezet, hogy végül nem tudjuk meg, ki az, aki elmeséli az egész történetet, mert az elbeszélő hiába azonosítja magát az új Prikk-kel, utóbbi meghal a történet végén, akárcsak a régi Prikk. A harmadik, s egyben utolsó párhuzam a hősök múlthoz való viszonya. Mindkét főalak esetében megfigyelhető, hogy nem tudnak visszaemlékezni múltjukra, amikor pedig sikerül nekik, akkor az emlékek kaotikusságában nem tudnak rendet teremteni. Mindketten azt felételezik, megöltek valakit a múltban, azonban míg Szindbád esetében nincs kiteljesítve ez a motívum, addig Prikk karakterének egy fontos tényezője lesz, amely szerepet játszik végzetes lecsúszásában és öngyilkosságában.

---

<sup>78</sup> Eisemann, „Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz...”, 142.

## HIVATKOZOTT MŰVEK

- Babits Mihály. „A túlvilági út.” In Babits Mihály. *Az európai irodalom története*. Szerkesztette Basch Lóránt, Illyés Gyula, Keresztury Dezső. Budapest: Európa-Szépirodalmi, 1957.
- Baráth Katalin. *Szakadatlan rekonstrukció. Az individuum elbeszélt jellege és más problémák Cholnoky László Bertalan éjszakája című művében*.  
<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/barath.html>
- Barta András. „Az álomlátó Krúdy.” In Krúdy Gyula. *Álmoskönyv*. Szerkesztette Barta András. Budapest: Szépirodalmi, 1966.
- Bezeczky Gábor. „1911: Siker és népszerűség: a legenda kezdete.” In Szegedy-Maszák Mihály, szerk. *A magyar irodalom története II*. Budapest: Gondolat, 2007.
- Bezeczky Gábor. *Krúdy Gyula: Szindbád*. Budapest: Akkord Kiadó, 2003.
- Bori Imre. „Cholnoky László.” In Bori Imre. *Fridolin és testvérei*. Újvidék: Forum, 1976.
- Bori Imre. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum, 1978.
- Cavaglia, Gianpiero. „Krúdy Gyula és a pszichoanalízis.” Fordította Víg István. *Helikon* 36 (1990): 279-285.
- Cholnoky László. „Prikk menyeyi útja.” In uő, *Piroska. Hat regény*, szerkesztette Nemeskéri Erika. Budapest: Noran. 2000.
- Czére Béla: „Az elkárhozás apoteózisa. Cholnoky László szabálytalan pályája.” *Vigília* 39 (1974): 764-773.
- Czére Béla. *Krúdy Gyula*. Budapest: Gondolat, 1987.
- Eisemann György. „Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz (Cholnoky László regényeiről).” In Eisemann György. *A folytatódó romantika*. Budapest: Orpheusz, 1999.
- Fábri Anna. „A magyar Don Juan. Szindbád.” In Fábri Anna. *Ciprus és jegenye*. Budapest: Magvető, 1978.
- Freud, Sigmund. *Álmfejtés*. Fordította Hollós István. Budapest: Helikon, 2003.
- Gedényi Mihály. *Krúdy Gyula (Bibliográfia)*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978.
- Harmat Pál. *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis*. Budapest: Bethlen, 1994.
- Juhász Erzsébet. „A Purgatórium című Szindbád-regény metaforikus jelentése.” *Hungarológiai Közlemények* 69 (1986): 319-327.

- Kelemen Zoltán. „Álmoskönyv és álmofejtés. Pszichoanalitikus hatások Krúdy Gyula munkásságában.” *Új Forrás* 34 (2002): 52-58.
- Krúdy Gyula. *Álmoskönyv*. Szerkesztette Barta András. Budapest: Magvető, 1966.
- Krúdy Gyula. *Irodalmi kalendárium*. Szerkesztette Barta András. Budapest: Szépirodalmi, 1989.
- Krúdy Gyula. „Mikor az író találkozik regényalakjaival.” In Krúdy Gyula. *Vallomás*. Szerkesztette Kozocsa Sándor. Budapest: Magvető, 1963.
- Krúdy Gyula. *Purgatórium*. Szerkesztette Venczel Sándor. Budapest: Palatinus, 2000.
- Krúdy Gyula. *Szindbád*. Szerkesztette Kozocsa Sándor. Budapest: Szépirodalmi, 1985.
- Krúdy Gyula. „Totem-Tabu.” In Krúdy Gyula. *Magyar tükör*. Szerkesztette Barta András. Budapest: Szépirodalmi, 1984.
- Krúdy Zsuzsa. *Apám, Szindbád*. Budapest: Táltos, 1988.
- Nemeskéri Erika. „Cholnoky László pályája.” In *Az Országos Széchenyi Könyvtár Évkönyve* (1979): 613-634.
- Nemeskéri Erika. „Utószó.” In Cholnoky László: *Piroska. Hat regény*. Szerkesztette Nemeskéri Erika. Budapest: Noran, 2000.
- Pál József, és Újvári Edit, szerk. *Szimbólumtár*. Budapest: Balassi, 2001, [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Purgat%C3%B3rium](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Purgat%C3%B3rium)
- Szauder József. „Szindbád Purgatóriuma.” In Szauder József. *Tavaszi és őszi utazások*. Budapest: Szépirodalmi, 1980.
- Vargha Kálmán. „Egyéniség, szerep, determinizmus.” In Vargha Kálmán. *Álom, szecesz-szió, valóság*. Budapest: Magvető, 1973.

## KISS ERNŐ CSONGOR

### MEGTALÁLT HELYEK

#### A TÉR ÖSSZEFÜGGÉSEI BODOR ÁDÁM *VERHOVINA MADARAI* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

##### „A megtalált hely”

Bodor Ádám *Verhovina madarai* című regénye írásművészetének novelláiban és regényeiben is megtalálható kulcsmozzanata, a hely megtalálása révén kezd felépülni. Radnóti Sándor *A megtalált hely*<sup>1</sup> című esszéjében arra mutat rá, hogy Bodor szövegeinek képződésében az a legfontosabb, hogy elemei megtalálják igazi helyüket, és hogy ott lecövekeljenek. Alakok, nevek, történetek, tér és idő dinamikájából alakítják a bodori (szöveg)világot. Legújabb regényében a megtalált (topográfiailag létező) helyet Verhovinának hívják. Már ebben az elsődlegesnek vélt gesztusban beindul a Bodor prózájára olyannyira jellemző zavarba ejtő jelentésszórás, tudniillik az ukrainai Ivano-Frankivszk közigazgatási területen fekvő Verhovina járás, az ugyanitt található Dolina járással szomszédos. A *verhovina* szó jelentése *hegyvidék*<sup>2</sup>, ez az új hely is felkerül Bodor műveinek képzeletbeli topográfiájába, s a regény elkezd benépesíteni a most már nyelvben megteremtett fiktív tájat. A szövegvilág geopoétikai térképzete magába foglalja a „világértelmezést és szemantikai struktúrát”<sup>3</sup> is, a tér és idő sajátosságai által meghatározott világlátás, önértelmezés olyan elfogadott, közös(ségi) életformát jelent, melyet a továbbiakban verhovinai *éthosznak* vagy Verhovina *éthoszának*<sup>4</sup> fogok nevezni.

Bodor Ádám a *Verhovina madaraiban* úgy szakít a természet ábrázolhatóságának és teljes megismerhetőségének illúziójával, hogy a józan ítélő elsőbbségét megszüntetve,

---

<sup>1</sup> Radnóti Sándor, „A megtalált hely”, *Élet és Irodalom* 7 (2006): 12.

<sup>2</sup> Kiss Lajos, szerk. *Földrajzi Nevek Etimológiai Szótára, II. kötet (L-Zs)* (Budapest: Akadémiai, 1995), 754.

<sup>3</sup> Bányai Éva, *Térképzetek, névtérképek, határidentitások* (Kolozsvár: Komp-Press, 2011), 5.

<sup>4</sup> A szóhasználat Clifford Geertz *éthosz*-értelmezését követi, mely szerint: „egy közösség ethosza nem más, mint tagjainak alapárnyalata, jellege, minősége, morális és esztétikai stílusa, atmoszférája; azaz alapvető viszonyulás saját maguk és az élet által visszatükrözött világ felé”. — Vö. Clifford Geertz, *Az értelmzés hatalma* (Budapest: Osiris, 2004), 7.

a teret, a terek viszonyeggyüttesét emeli rendező elvvé és erővé. Nem az ember alakítja a maga képére a természetet, magát már nem intarziázhatja bele egy inspiráló, termékenyítő, konstitutív térbe/tájba, hiszen „a tér nem egy olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, hanem médium, amely által rendeződnek a dolgok”.<sup>5</sup>

A tér olyan közeg Verhovinán, melyben az integrálódás és kiválás irányai jellemzőek a fent *éthosznak* nevezett nyelvi, viselkedési, emlékezési, hatalmi, szemantikai viszonyrendszerben. Ezt a viszonyrendszert vizsgálva nem érdektelen Merleau-Ponty gondolatának további olvasata, melynek Bányai Éva szerint geofilozófiai folytatása a Gilles Deleuze — Félix Guattari szerzőpáros térelmélete,<sup>6</sup> a tér dinamikáján keresztül értelmezhető újabb irányokat nyitva meg: „a territorializálás, deterritorializálás, reterritorializálás — rögzülés, elmozdulás, újarögzülés — interferenciája során, a folyamatos elmozdulások és megállapodások folyamataiban követhetjük a történelmi és kulturális térdimenziókat, valamint nyelvünk térbeli megnyilvánulásait is”.<sup>7</sup> Bányai geopoétikai, geokulturális Bodor-értelmezése a történelmi és kulturális térdimenziókat, a kelet-európai szcena, az ortodoxia, a Másik idegen kultúráját és azok Bodor névtérképére, nyelvi viszonylagosságára tett hatásaira terjed ki. Jelen írás a rögzülés — elmozdulás — újarögzülés irányait sokkal inkább a hatalmi (területi és jelentésbeli) elrendeződésekben, az etnikaitól elmozduló nyelv semlegesülésében szeretné vizsgálni.

### Isten hozta, brigadéros úr!

Verhovina és a hatalom kérdésében a *terület* fogalma válik egy eredetmonda és a hatalmi háttérjátszmák összefüggésében intenzívebbé. Ezer évvel ezelőtt Szent Militzenta<sup>8</sup> „az egész területet, a Medwayától a Brusztynai mocsarakig, pont amennyit

---

<sup>5</sup> Bányai Éva idézi Merleau-Ponty gondolatát. Vö. Bányai, *Térképzetek*, 7.

<sup>6</sup> Uo. 11.

<sup>7</sup> Uo. [Kiemelés tőlem]

<sup>8</sup> A női tulajdonnév a karhatalmi szerv jelentésű *milícia* (románul *miliția*) nemzetközi szót hozza az olvasás terébe. Romániában a diktatúra alatt a *miliția* a rendőrség (máig is élő) népnyelvi megnevezése. A szó előjeléhez az is hozzátartozik, hogy a szó grammatikai neve a románban női.

a Paltin lejtőiről a tekintet képes befogni, ezer évre a Czervenskyek gondjára bízta”<sup>9</sup>. A Czervenskyek a kiszabott ezer év után egy éjszaka hirtelen eltűntek Verhovináról. Helyüket nemsokára Anatol Korkodus brigadéros, a *Vízfelügyeleti brigád* vezetője vette át. A *Vízfelügyeleti brigád* általi birtokbavétel önkéntes-önkéntes (kezdetben még bizonytalan, esetlen, sőt komikus: „A brigád azóta is egy személyből, a brigadérosból áll” (*Verhovina*, 67), nem úgy, ahogy a Czervenskyek szakrális performatívumok kinyilvánításakor kerültek ebbe a helyzetbe. A hatalmi folytonosság a *tárgy — hely — terület* szimbolikus hármásának birtokbavételével teremődik meg:

a helyiségeket átrendezték, csak a családi ágy maradt a helyén a hálószobában, és mellette az éjjeliszekrény, amelyen fakéregbe kötött könyv hevert egy spenótzöld bársonyterítőn. Eronim Mox szakácskönyve, ez volt a könyv címe. (...) Hogy új lakója van a Czervensky-féle háznak, mindenki egyszerre tudta meg, abból, hogy a ház kéményeiből füst emelkedett a magasba. Az új lakó egy darab gyalulatlan deszkára izzó késsel beleégette: *Vízfelügyeleti brigád*, és kiszögezte a kapura (*Verhovina*, 67).

A hatalom háttérviszonyai úgy de- és reterritorializálódnak, hogy a rejtőzködés, álcazás, hangsúlyeltolás színezetével vannak jelen a hely *éthoszában*. A *Sinistra* körzetben Dobrin City a hegyivadászok, az ezredesek fennhatósága alatt áll, a hatalom megtestesítői egyértelműen militáns figurák, akik a körzet lakóinak szabadságát önkényesen korlátozhatják. Az *érsek látogatásában* a hegyivadászok egyházi méltóságok és hivatalnokok (szó szerint) álruhájába bújva gyakorolják a hatalmi manipulációt. A körzet tiltott zónája után az Izolda beteggondozó ugyanúgy tilalom alatt álló hely, mint a *Verhovina madaraiban* (Ni)kolina, a bűnös nők karanténja. Az alakot, de lényegét nem váltó hatalom a hangsúlyeltolás logikájával él, és áttételes jelenléte folytán sokkal inkább kiszámíthatatlan és veszélyes. Rejtőzködéséhez ezért egy kevésbé áttetsző formát választott: a munkát.

Az alakbeli átrendeződések mellett szemantikai átrendeződések is lényegesen befolyásolják a hatalom verhovinai természetrajzát. A már említett elfedést a brigád szó többértelműségét felhasználva nyelvi, szemantikai pótképződményként is megvalósítja

---

<sup>9</sup> Bodor Ádám, *Verhovina madarai. Változatok végnapokra* (Budapest: Magvető, 2011), 63. Továbbiakban a szövegekői jegyzetekben: (*Verhovina*).

a regény. A *brigád*<sup>10</sup> szó *A magyar nyelv értelmező szótára* szerint három jelentést sűrít magába, ezek egyikének felhasználásával a hatalom a munka szervezett formájának látszatát nyújtja, s áttételeségére csak egy mindannyiszor kirívó megnevezés, egy morfológiai „baki” hívja fel a figyelmet. Anatol Korkodus tisztének megnevezésére szolgáló „brigadéros” szó ugyanis nem a *munkacsoport*, hanem a *katonai alakulat* jelentésű brigád szóból képződik (ha az elsőből képződne, akkor *brigádos* lenne), és egyetlen jelentése: „a brigádnak (2) rendsz. tábornoki rangban levő parancsnoka”.<sup>11</sup> Működése nem szűnik meg, csak áttételesen, elfedetten, csöndben van jelen. Verhovina lakói ugyanehhez a csöndhöz asszimilálódnak, ehhez idomul az életformájuk, erkölceik, saját maguk is az erőszak embereivé válnak. Valami meghatározhatatlan cinkosság mozzanatait érzékeljük a Bodor által megrajzolt figurák történeteiben, melyeket ugyanakkor tehetetlen nyugalom, végnapok hangulatát keltő ernyedtség hat át.

Bodor regényeiben a hatalom folyton elmozduló és újrarögzülő alakzata állandó változásban levő viszonyokra utal. A hatalmi mobilitást még számos, a bodori névtérképre jellemző, zavarba ejtő többes olvasat is elősegíti. Verhovina *hegyvidék* jelentése mellett más szóhasználatok is deterritorializálják a szóalakot. Ezzel szükségszerűen vissza kell hívnunk a deleuze-i térelmélet értelmezéséből előbbiekben háttérbe szorított történelmi és kulturális dimenziókat, melyek ugyanakkor nyelvi dimenziók is. Verhovina nemcsak egy ukrainai közigazgatási terület, hanem az ukrán törvényhozás, az országgyűlés neve is: *Verkhovna rada*. (Az egyenlet itt nem áll és nem egyszerűsödik: *Verhovinának* neveznek ugyanakkor négy szovjet-ukrán gyártmányú moped motorbicikli típust is, azon kívül tengerjáró anyahajót stb.) Egy másik név a verhovinai hatalom politikai színezetét adja, de közben annak válságára és instabilitására is rámutat. E név Damasskin Nikolsky püspöki prokurátoré. A *Verhovina madaraiban* az Anatol Korkodus által vezetett, egyszemélyes *Vizfelügyeleti brigád* ugyan megmarad a munka cégére alatt, de igazából bábhatalom a területet megszerezni, átalakítani próbáló idegenek kezében. Anatol Korkodust feltehetően az a négy társa gyilkol(tat)ja meg, akik közül az

---

<sup>10</sup> „1. (üzemi élet, 1945 után) Meghatározott termelési feladat közös munkával való teljesítésére rendsz. az üzemben belül alakult kisebb szervezett csoport; munkacsoport.

2. (katonaság, régies) Ugyanannak a fegyvernemnek rendsz. két ezredéből álló katonai alakulat; dandár.

3. A rendes hadsereg kötelékein kívül álló, rendsz. partizánokból, önkéntes harcosokból szervezett nagyobb egység.” — Lásd Bárczi Géza és Országh László, szerk., *A magyar nyelv értelmező szótára (A-D)* (Budapest: Akadémiai, 1978), 719.

<sup>11</sup> Lásd uo.



egyik a lóarcú Damasskin Nikolsky<sup>12</sup>, ki folyton a területet járja, szemlélteti, arra készülve, hogy kiszolgáltatassa az idegeneknek. Alexandru Nicolschi ezredes<sup>13</sup> a 40-es, 50-es években a román Siguranța Statului, a későbbi Securitate azon vezetője, aki a hatalomváltás idején a politikai ellenfelek elnémítását, meggyilkolását irányította. A másik analógiát az kínálja, hogy Nicolschi „átneveltette” a korábbi rendszert kiszolgáló légionáriusokat, hogy saját rabtársaikat a legkülönbébb módszerekkel megfélemlítsék, vallassák, arra kondicionálva a rabokat, hogy egymást árulják el és kínozzák, miközben a karhatalomnak már sürgősszerű volt erőszakosan fellépnie. A regényben Nikolsky egy olyan figura, akiben a név „rejtett előjele, bűvköre”<sup>14</sup> hasonlóan fenyegető marad, a köztisztaságügyi / püspöki prokurátor jelenlétében még a halál jele<sup>15</sup> is felbukkan, de a jelenetet groteszk humorral elegyítve, Bodor el is térít egy egyértelműsítő olvasattól: „láttára mindenkinek hirtelen hasmenése támadt, valaki a szaros ujjával egy olyan fordított N betűt kent a budi deszkafalára” (*Verhovina*, 194). A damaszkuszi utalás és Nicolschi nevének említése egymást korántsem kizáró együttállás. A regénybeli Damasskin Nikolsky püspöki prokurátor — tehát a városba érkező meghatalmazott vádló — mindkét vezetékneve (!) a militáns fellépés gyökereit tartalmazza: Nicolschi ezredes átnevelő, represszív tevékenységében és Szent Pál damaszkuszi küldetésének, későbbi fordulatának motivációi között egyként megtaláljuk. Mintha az erőszak régi-új formáinak cinikus apostola érkezne Verhovinára, aki úgy eszközöl ki valamiféle fordulatot, hogy közben esze ágában sincs leplezni az erőszak megtörhetetlen folytonosságát. Egyes nevek és szavak szemantikai többsedése, illetve hogy az olvasói tér referenciái árnyalni, pontosítani képesek a hatalom politikai természetét, mellyel a *Verhovina madařit* egyrészt az előző két regény prózapoétikai megoldásaihoz kötik, ugyanakkor egy

---

<sup>12</sup> A görög eredetű Damasskin névnek nem meglepő módon nincs konkrétan visszakövethető jelöltje. A név legismertebb viselői Ióannész Damaszkénosz (azaz Damaszkuszi Szent János) szír keresztény teológus, az utolsó egyházatyák egyike (Kr.u. 7-8. század); Damaskin Studit püspök, görög egyházi író (16. század) akinek az óbolgár nyelvet megújító, az újbolgár nyelvbe átmenetet teremtő kézíratai, kötetei egészét *damaszkini irodalomnak* nevezi a bolgár nyelvtörténet; vagy éppen Damaszkinosz athéni érsekről (1891-1949) is szó lehetne, akinek egyházi-humanitárius és politikai tevékenysége a második világháború idején példaértékű volt Görögországban.

<sup>13</sup> A Boris Grünberg születési nevet felváltó Nicolschi név további használt formái (orosz-román kettős állampolgársága miatt) az Alexander Nikolsky, illetve Alexandru Nicolski és Nikolski is.

<sup>14</sup> Bodor Ádám, *A börtön szaga — válaszok Balla Zsófia kérdéseire* (Budapest: Magvető, 2001), 11.

<sup>15</sup> „N betű Nikitát jelenti, Nikita pedig Verhovinán a halál neve”. — Bodor, *Verhovina*, 193.

eddig nem ismert, szinguláris képet hoznak létre az ezeken a tájakon működő hatalomról.

### **Felolvasás (egy személyre) — Deterritorializált (regény)nyelv**

A nyelv(ek) státusza Verhovinán szintén a térben / területben elgondolható kérdés, ám az eddigi, geokulturális szempontból etnikumhoz kötött nyelvmeghatározás már nem tekinthető érvényesnek. Verhovinán a nyelv úgy deterritorializálódik, hogy közben nehezen eldönthető, hogy a regényben beszélt nyelv területileg, kulturálisan, etnikailag hova köthető, illetve kérdéssé válik az is, hogy — egy egyértelműen kijelölt nyelvről nem lévén szó — tekinthető-e a regény imaginárius tere a benne használt nyelv rögzítőjeként? A *deterritorializált nyelv* — Kafka prózájának összefüggésében<sup>16</sup> használt — fogalma Verhovina világában is megőrzi a nyelv(használat) leírásában a köztes, konszenzusos jelleget, az etnikai helyett társadalmi szerepet hoz működésbe, de meta-szintű értelmezés szükséges ahhoz, hogy a nyelv(használat) elmozdulásairól és újrarögzüléseiről érdemben beszélni tudjunk.

A regényben nem magyarul beszélnek. Ha szigorúan ragaszkodnánk az etnikai különbségtételhez, az egyetlen magyar (anyanyelvű) szereplő a Transszilvániából Klara Burszen kisasszonyhoz érkező magyar katona lenne. Az elbeszélő-szereplő Adam némileg tud magyarul olvasni, a kisasszonynak olvas fel péntekenként, de kommunikációra senki sem használja ezt a nyelvet. Azonban a regény egészét alkotó elbeszélő-szereplői szólam és más szereplői szólamok szövedékében, ahol e logika szerint nem magyarul beszélnek, éppen azt nem hallhatjuk, amit Adam felolvas, és azt sem, hogy milyen e felhangzó nyelvnek a karaktere: fonémái, dikciója, szintaxisa stb. Az újonc Januszký azzal kérkedik, hogy tud magyarul, s mikor próbára teszik, kiderül, hogy „életében valószínűleg nem sok magyar szót hallott, ráadásul jóformán a betűket sem ismeri, az

---

<sup>16</sup> A Kafka-monográfiában Deleuze és Guattari (Kafka franciára fordított művei alapján) a kisebbségi irodalom egyik jellemzőjeként mutatják be a deterritorializált kafeai nyelvet, mely nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem egy olyan irodalom, melyet a kisebbség a többség nyelvén ír. Kafka prózájában ez a Prágában használt „papiros német” nyelv, melyet a német-cseh-jiddis nyelvek között hezitáló prágai zsidó polgárok köztesként használni kénytelenek, s melyet Kafkának a kiszáradt szókinsben az intenzitás szintjén kellett mozgásba hoznia, vibráltatnia. Vö. Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit (Budapest: Qadmon, 2009), 33-39.

olvasást pedig csak mímeli, ámultan hallgattuk, ahogy új meg új szavakat talál ki. Januszký egy nem létező nyelven olvasott (...)” (*Verhovina*, 117). Nem a nyelv hangzóságát, karakterológiáját ismerjük meg, hanem az elbeszélő és szereplők idegenkedését a nyelvtől.

Olyan tárgyi maradványként van jelen, mint az elégetésre váró könyvek, melyek közül Adam ment ki egyet, hogy felolvasson belőle, s az is éppen a *Máramaros vármegye hegy- és vízrajza, valamint növény és állatvilága* címet viseli. Amikor Adam felolvassza, a (magyar) nyelv e tárgyban és a benne leírt máramarosi tájegység terében, helyneveiben stb. rögzül, de a térbeli és szemantikai rögzülés egy olyan régióhoz kapcsolódik, mely kívül esik Verhovinán, s így a regény megengedni látszik azt a furcsa kettősséget, hogy a Januszký ismeretlen halandzsanyelve, melyet ugyanakkor használ<sup>17</sup> is, illetve a térbeli, használati reália nélküli magyar nyelv szinkron helyzetbe kerül, de egyik formában sem képes rögzülni Verhovinán. A nyelv státuszának vizsgálata akkor érkezik a kafkai deterritorializált nyelv meghatározásának meta-szintjére, amikor a regénybeli nyelv(ek) és a regény nyelve közötti különbségtétel válik kérdéssé, hisz eddig csak az derült ki, milyen nyelvet *nem* használnak Verhovinán. Létezni látszik egy köztes, szereplők és elbeszélő által használt deterritorializált nyelv, mely ismeretlen, pontosabban nincs megnevezve. A *regényben használt nyelv* az a használati területét tekintve csak a fiktív térben rögzülő forma, melyet mi magyarként olvasunk (*a regény nyelve*), vagy úgy is mondhatnánk, „a műben magyarra fordítva kapjuk meg mindazt, amiről fogalmunk sincs, milyen nyelven hangzik el”<sup>18</sup>. Nem nyelvi elszegényedésről tanúskodik az, hogy a korábbi regényekhez képest a nyelv etnikai markerei eltűnnek, és Bodor egy ismeretlen (ezért semleges és jellegtelen) nyelvet helyez a magyar nyelv helyére. Helyesebb inkább azt mondani, hogy példátlan módon először kerül poétikailag ennyire reflektált helyzetbe a magyar nyelv státusza, csak ez a pozíció éppen a hiány és idegen-ség leírásában születik meg. Ennek értékelése korántsem lehet olyan előjelű, mintha azt mondanánk, hogy „a magyarság esélyeire nézve meglehetősen egyértelmű, nem túl optimista jóslat ez”.<sup>19</sup> A nyelv(ek) verhovinai helyzetét eldöntendő jóslatszerű képet

---

<sup>17</sup> Amikor a fejezet végén Januszkýt lefoglalták és eltávolították, „azon a nem létező nyelven ordibált, amivel két nappal korábban Klara Burszen házában csúfolódnál próbált velünk.” — Bodor, *Verhovina*, 134.

<sup>18</sup> Angyalosi Gergely *ÉS-kvartett* beszélgetésen elhangzott értelmezése. Lásd „ÉS-kvartett. Bodor Ádám Verhovina madarai című regényéről”, *Élet és Irodalom* 10 (2012): 21.

<sup>19</sup> Uo.

azért nem rejthet magában, mert Bodor a magyar nyelv pozíciójával folyton — esélyeket tekintve és pontos szóval élve inkább — „hazárdírozik”, mintsem egyértelműsít: Adam tüzelőnek szánt magyar könyveket ment meg, hogy Klara Burszennek olvasson belőlük, aki egész életén keresztül egy magyar katonát vár; a katona megérkezik, de a kisasszony addigra halott, s a katona emiatt öngyilkos lesz stb.

### Határhelyzetek végnapokra

Az újabb szempontok mögött az a kérdés húzódik, hogy a *Változatok végnapokra* alcímet viselő új regény térképzetei hogyan képesek e végnapok hangulatát megteremteni, hogyan hangolnak rá az eltűnés mozgásaira? Az elbeszélő az idő tájba kivetülő mozgását leírásokban, reflexiókban rögzíti a velük közvetített léttapasztalattal együtt. Sok szöveghelyen olvashatjuk, ahogy Adam az elűzött madarak visszatérését várja, vagy a nap, a felhők vonulását figyeli, összekötve ezt Eronim Mox szakácskönyvéből ismert mesékkel, melyek az ember nélküli Földről, a világ végéről szólnak: „ezek a felhők akkor is ugyanúgy fognak rohanni az égen, mintha valaki lentről csodálná őket. Hogy akkor meg minek, arról egy szó sem esik” (*Verhovina*, 250). A jelek szerint Verhovinán a végnapok jelentésében a szakadás a természet és ember együttlétezésében egyértelműen az utóbbira vonatkozik. A leírásokban a mindenkori beszélő megfigyelései a tér-idő (*kronotoposz*) nyelvben rögzült elemei köré szerveződnek: tér és idő elválaszthatatlanságát<sup>20</sup> mutató képsorok jelzik az eltűnés tendenciáit. Verhovina története egy ugyanolyan aszimptotikus görbévé rendeződnek, mint amilyen Verhovina idejét is *leírja*: „Eronim Mox könyvében meg van írva, az lesz a világ vége, amikor majd nem megy le a nap éjszakára sem egészen, csak bujdokol a látóhatár alatt. Most már én is azt mondom, mintha az az idő már nem is lenne olyan messze.” (*Verhovina*, 218) A regény eltűnés-tapasztalatot kirajzoló poétikai elemei közül ez a legfontosabb szöveghely, melyből kitűnik, hogy „az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szüzsévé, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tarta-

---

<sup>20</sup> A téridő az alapvetően természettudományokban (elsősorban a relativitáselméletben) már leírt tér és annak negyedik dimenziójaként felfogott idő fizikális, kozmológiai tapasztalatát egyesíti.

lommal”.<sup>21</sup> A látóhatárt elérni soha nem képes nap szüzséje, a végesség elérésének végtelenje adja meg a történesek időtapasztalatát, lassú mozgását. Az aszimptotikus sorozat sosem éri el végső értékét, még végtelen számú lépésben sem. A határon levés örök fennállása élteti. A „toporgó” idő nyomasztó hangulata teljesen analóg az eltűnés térbeli tapasztalatával: a hely kezd egyre inkább zárvánnyá alakulni, összezsugorodni, Verhovinára nem jár már vonat, a síneket kezdik felszedni, a brutalizált természet is kivetni látszik magából az embert. A regény történetei, ilyenként, a változás előtt megélt végnapok eseményeiként is olvashatók. A történesek dinamikáját érezzük és követjük, logikáját viszont nem. A bodori prózatechnika itt sem törekszik összefüggés teremtésére, hogy a végkimenetelből bármit is megmutasson. A végnapok variációi csak megmutatják, de nem indokolják a mikroszkopikus léptékű zsugorodást és felszámolódást.

Az események dinamikájának hasonló iránya rajzolódik itt ki a tér és az idő verhovinai sajátosságai által: a történetek bonyodalma mind határhelyzetekből kreálódik. Bonyodalmat kiváltó határhelyzetet rögzít maga a cím is, Verhovinán ugyanis nincsenek madarak. „Amikor valakik kezdték tűzoltófecskendővel lemosni a fákról a fészkeket, balsejtelmük támadt, és a nyár kellős közepén fogták magukat és elköltöztek” (*Verhovina*, 24) — tájékoztatja Adam az első fejezetben az olvasót és a Verhovinára érkező első újoncot — saját megfogalmazásában — a „nyers valóság”-ról. Nem sokkal ezelőtt, Anatol Korkodus teremti meg, az elbeszélő tolmácsolásában, a *Verhovina madarai* olyan értelmezését, melyben a Monor Gledin-i javítóintézetből átkerülő újoncok lesznek Verhovina antropomorf madarai: „madaraknak hívta őket, tudván, hogy a vége mindig az, hogy egy szép napon elrepülnek” (*Verhovina*, 6). A regény fejezetei rendszerint azzal indulnak, hogy egy új név, vagyis egy újonc jelenik meg, s a madarak habitusát követve, a történet végére hirtelen el is tűnik. Egyedül Adam az, aki marad, évekkel ezelőtt újoncként érkezett, Anatol Korkodus azóta fiává fogadta. Belépni Verhovinára határhelyzet az idegenek számára, ugyanakkor „narratológiai ürügy” arra, hogy egy újabb sejtelmektől csendes, várakozással teli történet elinduljon, melyben az elbeszélő a hely lakóinak életét, múltját, emlékezeti tartalmait festi fel a hely topográfiájára, hogy aztán nemsokára el is törölje őket Verhovina térképéről. A narratológiai ürügyként megfogalmazott bonyodalom alapvetően az új helyzetbe és térbe kerülés, az azzal

---

<sup>21</sup> Mihail Bahtyin, „A tér és az idő a regényben”, in uő, *A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba (Budapest: Gondolat, 1976), 257-58.

járó lehetséges asszimilálódás / kiválás / kitaszíttatás / elpusztulás perspektívájaként bontakozik ki az újoncok számára A határhelyzetek motivikus kiindulópontok is lehetnek, de alapvetően a térhez és időhöz való viszonyukban tételeződnek: az örök határon levés a határ térbeliességét és annak idődimenzióit emeli ki és történetesíti<sup>22</sup>, ezért fontos különbséget tenni — a többi regény fényében is — a határ fogalmának térbeli, illetve motivikus, poétikai szintű értelmezése között.

A terében és idejében kitáguló határhely(zet) éppen az antropomorf madarak, azaz az újoncok státusa felől ragadható meg: Anatol Korkodus madárkái próbaidőre érkeznek Jablonska Poljanara, Adam viszont már a regény kezdetén tisztázza, hogy

akadt közöttük, aki alig pár nap elteltével ismeretlen helyre távozott, sokukat Anatol Korkodus a *próbaidő* leteltével visszaküldte az intézetbe, és eddig egy sem akadt közülük, aki már végső nyughelyét is kinézte volna magának, hogy ha majd elérkezik az ideje, itt a Paltin lejtői alatt hantolják el (*Verhovina*, 6, kiemelés tőlem).

Egy-egy újabb javítás belépésekor induló fejezet a *próbaidő* tulajdonképpeni mértéke: a tér és idő adott fejezetben artikulálódó aspektusai, tartama és határai között valósul meg egy-egy szereplő számára, hogy képes-e asszimilálódni, cinkossá válni. Januszkyhoz hasonlóan sokan megígérik: „mától megpróbálok olyan lenni, mint *ti*” (*Verhovina*, 118, kiemelés tőlem), de csak keveseknek sikerül. Adamnak tesz ígéretet, mert ő az egyetlen, aki a verhovinai *éthosz* „archaikus erkölcsi viszonyaiba”<sup>23</sup> egészen integrálódni tudott, a „*ti*” része lett. Jurij Lotman a határ természetéhez tartozónak véli a kint-bent, miénk-övék viszonyrendszer logikáját.<sup>24</sup> Verhovinán a kint (újonc) — bent („*ti*”) közti határállapot történetté formálódik, miközben radikálisan tériesül: a benne elbeszélt határlét téridejének sajátos dimenziója a *karantén*.

---

<sup>22</sup> Bányai Éva a *Sinistra* körzetben a dögcédula és álnév kapcsán hasonlót fogalmaz meg: „A határlét, amely által a közöttség térbeliessége artikulálódik, új identitásforma: a határidentitás megteremtésére ad lehetőséget” (Bányai, *Térképzetek*. 6-7). Az ezt részletező 2. (*Andrej dögcédulája*) című fejezetet szintén vizsgálom, de a „közöttség térbeliessége” nem az identitásváltás tartamaként, hanem a határonlét téridejeként válik fontossá.

<sup>23</sup> A Nyitott Műhely-beli bemutatón ilyennek nevezi Bodor a regény világát.

<sup>24</sup> Jurij Lotman, „A határ fogalma”, in *Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, szerk. és ford. Szitár Katalin (Budapest: Argumentum, 2002), 97.

Andrej Bodornak öt-hat hétig kell vesztegelnie a számára kijelölt régi vízimalomban Dobrin Citybe érkezése után, míg lassan ráérez a hely viszonyaira, s míg Nikifor Tescovinával való beszélgetései során rájön, hogyan kell helyezkednie, beszélnie, elfeledtetnie magával korábbi identitását. Andrej toporgó határon levése, próbaideje a karanténban egy fejezet [2. (*Andrej dögcédulája*)] tartamában nagyítódik fel, az érzékelhetetlenné vált idő<sup>25</sup> és a zárt, jellegtelené vált hely közegében, míg végre Andrej megkapja új nevét. A *Verhovina madaraiban* az 1. (*Anatol Korkodus*) című fejezet — amellet, hogy a nagyjából összefüggő történetek tárgyi, térbeli összetartó elemeit körvonalazza — a Verhovinára érkezés tapasztalatát és procedúráját részletezi az éppen akkor megérkező Daniel Vangyeluk történetében. Integrálódása nemcsak tudati, habituális, hanem egyben testi-materiális, mindaddig távolságot kell tartania, míg meg nem szokták a szagát, ezért is szükséges a karantén: „Lakni te ma este a karanténba mész. Kereken három hétre” (*Verhovina*, 15). Az asszimilálódáshoz vezető tapasztalati megfigyelések (nyelvi támasz, térbeli, szokásrendbeli tájékozódás megszerzése) gyakorlatában mindannyian elindulnak, ilyenként „megérkezésük is csak a deterritorializáció ideiglenes tartományában érvényes”.<sup>26</sup> Jablonska Poljana vonzza az idegeneket, mégis néptelenedik. Az itt lakók gondolkodása és erkölcsi szabályai olyannyira nem köthetők már a jelenhez a „tudomisen milyen század” (*Verhovina*, 82.) zárványában, hogy amikor Adam az utolsó fejezetben Gusty, a terep felmérésére odaérkező fényképész e helyhez nem adekvát, tolakodó magatartásával szembesül, úgy dönt, hogy inkább hagyja elpusztulni őt a számára ismeretlen terepen.

A bodori szövegvilágban a határlét köztes, sokféleképpen történetté dimenzionált, de tériesült formája mellett a szociális határlét is hangsúlyossá válik, pontosabban mint periféria, mint *nem valódi hely*. Sinistrán, Bogdanski Dolinán és Jablonska Poljanán is létezik olyan karantén, mely a válság és a deviáció együttes heterotópiájaként működik — nem téve közömbössé azt, hogy Sinistra folytonosságában az utóbbi két helyszín is megőrzi a körzet jellegzetességét, ahogy ezt Angyalosi Gergely a körzet metamorfózisának nevezi, melyben „maga a körzet mindig újratermelődött”.<sup>27</sup> A Michel Foucault által szerkezeti helyként meghatározott heterotópiák

---

<sup>25</sup> „Négy, öt vagy hat hete laktam már az elhagyott vízimalomban pockok, denevérek, gyöngybaglyok között, amikor végre személyesen is fölkeresett Puiu Borcan ezredes. Eljött, hozta az új nevemet.” — Bodor Ádám, *Sinistra körzet. Egy regény fejezetei* (Budapest: Magvető, 1992), 24.

<sup>26</sup> Bányai, *Térképzetek*, 31.

<sup>27</sup> Angyalosi Gergely, „A körzet metamorfózisa”, *Élet és Irodalom* 50 (2011): 21.

azok a reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók.<sup>28</sup>

A körzethez, városhoz képest periférikusan elhelyezkedő karanténokban az amúgy is visszás és militarizált mikrotársadalom kivetettjei élnek. Foucault — az általa primitívnek nevezett — társadalmakban létezőnek vél olyan szent, privilegizált vagy tiltott helyeket, melyek azok számára vannak fenntartva, akik válsághelyzetbe kerülnek a társadalom és a saját életüket övező emberi közeg viszonylatában.<sup>29</sup> Bodor Ádám regényeinek heterogén terében a karanténok, elkülönítők, negyedek a válság és deviáció különböző heterotópiáit egyesítik, a „bűnös nők”, a tunguznáthás, nyugalmazott erdőkerülők, illetve a tüdőbetegek hol utilitarista, hol erkölcsi-vallási ítélet alá esve kerülnek a tilalom helyére, s kivetettségük tényét kényszerűen el kell fogadniuk. A Kolina-telep, az Izolda-negyed s a nyugalmazott erdőkerülők menedékháza úgy válnak a deviáció heterotópiáivá is, hogy lakóik a mikrotársadalmi rend álságosan utilitarista és látszatterkölcsű megbélyegzése alá esnek.

Sinistrán az öt nyugalmazott erdőkerülőnek azért „kellett” meghalnia, hogy ne terjedjen tovább a veszélyes tunguznátha. Az *érsek látogatásában* az Izolda negyed, a tüdőbetegek elkülönítője, de sokkal inkább börtön vagy felszámolóhely is, a betegek és nem kívánatos személyeké: „Itt ért véget a város, a táboron túl már a Midia rét sirálylepte szeméttelpei következtek.”<sup>30</sup> Verhovinán, a Jablonska Poljanától félórányi járásra Kolina-telep az elbeszélő szerint oktalan barmok és bűnös asszonyok tanyája volt, akiket a szűnni nem akaró vágy, az a sok bűnös kéjelgés juttatott ide. A telepet részletesebben bemutató 9. (*Svantz állatorvos*) című fejezet elbeszélője, illetve szereplői szövegei ironikusan mutatják be a deviációnak „ezt a formáját”, ugyanakkor az irónia és a tabusíthatatlan beszéd a kibontakozó jelenetben közömbösíteni látszik az említett vallási-erkölcsi (érték)ítéletet. A telep vezetésével megbízott állatorvos neve a német Schwanz (*farok, pénisz*) szóval azonos fonetikai forma, így a körzet e miniatűr rekonst-

---

<sup>28</sup> Michel Foucault, „Eltérő terek”, ford. Sutyák Tibor, in uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 149.

<sup>29</sup> Vö. Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, 150.

<sup>30</sup> Bodor Ádám, *Az érsek látogatása* (Budapest: Magvető, 1999), 6.



rukciójában a hierarchia egyben a nemi, maszkulin dominancia jelentésével és jelenlétével erősödik. A „földig érő szürke kötött ruhát, (...) elnyűtt, városi dámának való széles karimájú kalapot” (*Verhovina*, 159) viselő, sárban a juhokat *miskárolás*ra terelő nők ironikus, mégis rokonszenves pillanatképe ugyanúgy eldöntetlenségével kap helyet a karantén összképében, mint Ambrozi pópa, aki a „Kolina-telepre, a száműzött asszonyokhoz gyóntatni, lelki gyakorlatra, *szavai szerint: a kárhozott ribanc lelkek vigasztalására*” (*Verhovina*, 156, kiemelés tőlem) jár ki, amikor is a gyóntatófülkében szeretkezik velük.

A jelen tanulmány a *Verhovina madaraiban* a tér teremtő, létrehozó szerepét vizsgálta, kiemelve a tér és idő alakzatait és a közöttük levő dinamikus viszonyt. Bodor A *börtön szagában* is vall a prózájában oly fontos imaginárius és nem imaginárius határvidék jelentéseiről: „a kisülések helye, vagy éppen az ozmózisé, ahol megütköznek, illetve átszivárognak egymásba két kultúra, kétféle mentalitás elemei. Hogy közeledjünk a lényeghez: nem véletlen, hogy írásaim helyszíne gyakran egy képzeletbeli határ közelébe tevődik”.<sup>31</sup> Annak a megvilágítására tettem kísérletet, hogy a *Verhovina madaraiban* a fizikai határ(vidék) nem motivikus, metaforikus szervezőelemként van jelen, hanem mint a regényszereplők történeteinek a kint — bent között kitáguló, történeté fejlődő térideje (13 határtörténet), és ami szociális és térbeli határlét perifériakusságként (Kolina: a válság és deviáció heterotópiája) árnyalódik tovább. Ezzel együtt az is kiemelandó, hogy az idő térbe kivetített mozgásai a fent idézett szöveghelyeken (is) a végnapok eltűnést sugárzó jelentését, az eltűnés poétikáját teremtik meg. A magyar nyelv regénybeli státusza úgy rétegződik, hogy míg Verhovinán egy eldadogott, különös hangzású, idegen nyelvként ismerjük meg, a valóban használt, de nem megnevezett regénybeli nyelv tolmácsolója is egyben. A de- és reterritorializálódó nyelv, illetve hatalom Verhovina sajátos *éthoszát* teremtik meg, egyben a tér mint terület instabilitását is megmutatják.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

Angyalosi Gergely. „A körzet metamorfózisa.” *Élet és Irodalom* 50 (2011): 21.

---

<sup>31</sup> Bodor, *A börtön szaga*, 14.

- Bahtyin, Mihail. „A tér és az idő a regényben.” In Mihail Bahtyin. *A szó esztétikája*. Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat, 1976, 257-302.
- Bányai Éva. *Térképzetek, névtérképek, határidentitások*. Kolozsvár: Komp-Press, 2011.
- Bárczi Géza és Országh László, szerk. *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára (A-D)*. Budapest: Akadémiai, 1978.
- Bodor Ádám. *A börtön szaga – válaszok Balla Zsófia kérdéseire*. Budapest: Magvető, 2001.
- Bodor Ádám. *Az érsek látogatása*. Budapest: Magvető, 1999.
- Bodor Ádám. *Sinistra körzet. Egy regény fejezetei*. Budapest: Magvető, 1992.
- Bodor Ádám. *Verhovina madarai. Változatok végnapokra*. Budapest: Magvető, 2011.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix. *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Fordította Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon, 2009.
- Cservenák Zoltán. *Bodor Ádám: az erdélyi irodalom erőssége a magyarnak* címmel. <http://szegedcafe.hu/2011/10/26/bodor-adam-az-erdelyi-irodalom-erossege-a-magyarnak/>.
- „ÉS-kvartett. Bodor Ádám Verhovina madarai című regényéről.” *Élet és Irodalom* 10 (2012): 20-21.
- Foucault, Michel. „Eltérő terek.” Fordította Sutyák Tibor. In Michel Foucault. *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerkesztette Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 147-157.
- Geertz, Clifford. *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Osiris, 2004.
- Kiss Lajos, szerk. *Földrajzi Nevek Etimológiai Szótára, II. kötet (L-Zs)*. Budapest: Akadémiai, 1995.
- Lotman, Jurij. „A határ fogalma.” In *Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*. Szerkesztette és fordította Szitár Katalin. Budapest: Argumentum, 2002, 97-109.
- Radnóti Sándor. „A megtalált hely.” *Élet és Irodalom* 7 (2006): 12.

## PUSKÁS DÁNIEL

### „LAVINIA VISSZAJÖN!”

T. S. ELIOT *KOKTÉL HATKORJA* ÉS AZ ALKÉSZTISZ-MOTÍVUM

#### I. Bevezetés

„Saját halálát add, ó, én Uram,  
mindenkinek, mely kín, gond, szerelem  
közt önsorsából nő ki lassudan.”

Rainer Maria Rilke: *Saját halálát add, ó, én Uram* (ford. Csorba Győző)<sup>1</sup>

Dolgozatomban T. S. Eliot *Koktél hatkor* című drámájának kapcsolatát és párhuzamait vizsgálom Euripidész *Alkésztiszé*vel és az Alkésztisz-mítosszal.

A mítosz rövid összefoglalásával kezdem, majd röviden ismertetem az Alkésztisz-mítosz értelmezéseit. Ezek után rátérek a mítosz és az Euripidész-féle feldolgozás által felvetett problémákra. A következő fejezetben T. S. Eliot viszonyát tárgyalom az antik kultúrához, hisz a *Gyilkosság a székesegyházban* című drámáját leszámítva darabjai nem idegenek az ókori görög művekre vonatkozó utalásoktól, de mivel ezek közül tudomásom szerint csak a *Koktél hatkor* van meg magyar fordításban, T. S. Eliot néhány drámájáról írt esszéjén kívül (pl.: *Költészet és dráma*), ezekről nem sok olvasható magyarul.

A felsorolt problematikák tárgyalása után pedig rátérek T. S. Eliot és Euripidész Alkésztisz-drámájának összehasonlító elemzése: a párhuzamokra, az újításokra a szereplőik, a történet és az ábrázolás terén.

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, „Saját halálát add, ó, én Uram”, ford. Csorba Győző, in *Rainer Maria Rilke versei*, vál. Szabó Ede. (Budapest: Európa, 1983, Lyra Mundi), 45.

A dolgozat címében felhasznált idézet T. S. Eliot *Koktél hatkorjából* származik: lásd T[homas] S[tearns] Eliot, „Koktél hatkor”, ford. Vas István, in uő, *Versek. Drámák. Macskák könyve*, jegyz. Takács Ferenc (Budapest: Európa, 1986), 294. Vö. uő, „The Cocktail Party”, in *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1982), 375.

## II. Az Alkésztisz-mítosz

„Barátaim, bár nem így látszik, asszonyom  
sorsát az én sorsomnál jobbnak gondolom”

Euripidész: *Alkésztisz* (ford. Devecseri Gábor)<sup>2</sup>

### II. 1. A mítosz értelmezései

A mítosz a thesszáliai Pheraiban játszódik, amikor Admétosz Pherai királya lett, Apollón pedig napszámosként dolgozott nála,<sup>3</sup> s ekkor a király Alkésztisz kezére pályázott.<sup>4</sup> Admétosz az Apollón iránti jó bánásmódjára hivatkozva arra kérte őt, hogy segítsen teljesíteni Peliasz király kérését,<sup>5</sup> hogy elnyerhesse lánya kezét.<sup>6</sup>

Miután isteni segítséggel véghez vitte a próbát, nem tudni, miért, de Admétosz nem mutatta be az Artemisznak járó áldozatot, így a menyegző napján a nászágyon menyasszonya helyett csak kígyókat talált.<sup>7</sup> Újra Apollónhoz fordult segítségért, aki közben járt érte Artemisznél, s miután az áldozatot bemutatták, kiengesztelődött, s még azt az

---

<sup>2</sup> Euripidész, „Alkésztisz”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész összes drámái*, utószó Ritoók Zsigmond, jegyz. Karsai György (Budapest: Európa, 1984, A Világirodalom Klasszikusai), 105.

<sup>3</sup> Kerényi Károly közöl olyan változatot is a mítoszból, miszerint Apollón azért Admétosznál szolgált, mert, ahogy Heidl György fogalmazott: „gyengéd szálak fűzték hozzá”. Lásd Kerényi Károly, *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia (Budapest: Gondolat, 1977), 94.; Heidl György, „Alkésztisz és Admétosz. A házasság Euripidész drámájában”, *Jelenkor* 56.3 (2013): 272. Kallimakhosz szintén ezt örökíti meg Apollónhoz írt himnuszában. Lásd Kallimakhosz, „Apollónhoz” 47-54. sor, in *Kallimakhosz himnuszai*, ford., jegyz., utószó Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1976, Az Ókori Irodalom Kiskönyvtára), 9.

<sup>4</sup> Apollodórosz, *Mitológia* 1.9.14-15, ford. Horváth Judit, utószó Szepessy Tibor (Budapest: Európa, 1977, Az Ókori Irodalom Kiskönyvtára), 26.

<sup>5</sup> Hogy igába fogjon egy oroszlánt és egy vadkant, és ezzel a kocsival hajtson egy kört a versenypályán. Ennek szimbolikájához lásd Robert Graves, *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, 1. köt. (Budapest: Európa, 1970), 356. A továbbiakban Graves, *AGM I.*

<sup>6</sup> Uo. 354.

<sup>7</sup> Ehhez lásd Kerényi értelmezését: Kerényi, *Görög mitológia*, 284-285.

ígéretet is megkapta, hogy nem kell meghalnia, ha egy *családtagja*<sup>8</sup> az iránta való szeretetből önként vállalja a halált. Mivel halálának napja hamarabb következett be, Apollónnak sikerült leitatni a Moirákat,<sup>9</sup> így az olló nem vágta el egyből Admétosz fonalát, és sikerült némi időt nyernie. Ekkor a király elrohant szüleihez könyörögni, hogy mondjanak le életükről az ő javára, de elutasították.<sup>10</sup> A halált csak Alkésztisz vállalja érte, de itt két változatra oszlik a történet: egyesek szerint, miután Alkésztisz meghalt, az Alvilág istenei csodálva tettét visszaengedték a földre,<sup>11</sup> míg mások szerint Héraklész szerezte őt vissza, miután megküzdött a Halállal.<sup>12</sup>

T. S. Eliot számára nyilván teljesen más a mítoszhoz való viszony az időbeli és a kulturális távolság miatt, s így a halálból visszaragadott ember a keresztény kultúra hatása révén Jézus feltámadásával lesz rokon (ahogy Celia is keresztre feszítve hal meg). Érdemes ezt a párhuzamot összehasonlítani a mai brit költőnő, Carol Ann Duffy *Lázárné* (*Mrs. Lazarus*) című versével,<sup>13</sup> amely a bibliai Lázár feltámadását felesége szempontjából írja le, így a halálból Jézus által visszahívott házastárs motívuma felidézi az Alkésztisz-történetet.

---

<sup>8</sup> Heidl György itt Euripidész kapcsán kiemeli a görög *philoí* szót, mely csak a közeli hozzátartozókra, rokonokra vonatkozik. Lásd még a 12. lábjegyzetében Karsai György értelmezését. Heidl, „Alkésztisz és Admétosz”, 275.

<sup>9</sup> Kerényinél a Moirák jelen voltak a lakodalomban, és Apollón itt itatta le őket borral, hogy nászajándékként kapja meg tőlük az említett ígéretet Admétosz. Lásd Kerényi, *Görög mitológia*, 285.

<sup>10</sup> Graves, *AGM I*, 354-355.

<sup>11</sup> Platón *A lakomában* Alkésztisz bátorságát, hogy férjéért önként vállalta a halált, nemes példaként idézi, akit az Alvilág istenei is elismertek, míg Orpheuszt, aki nem mert meghalni elhunyt kedvese után, gyávának tartották, és csak szerelme képmását adták neki, de még ezt sem kaphatta meg. Lásd Platón, „A lakoma”, ford. Telegdi Zsigmond, in *Platón válogatott művei*, vál., jegyz., utószó Falus Róbert, jegyz. Németh György (Budapest: Európa, 1983, A Világirodalom Klasszikusai), 158-159.

<sup>12</sup> Apollodórosz mindkét változatot említi: lásd Apollodórosz, *Mitológia*, 27.

Heidl György tanulmányában egy rendkívül érdekes olvasatot láthatunk arról, hogy Héraklész alakjában hogyan jelenik meg a vőfély (*küriosz*), a temetés hogyan változik át esküvővé, s az elhunyt Alkésztisz pedig hogyan tér vissza a halálból felékesített menyasszonyként. Lásd Heidl, „Alkésztisz és Admétosz”, 276-277. Jan Kott felhívja a figyelmet még arra, hogy Euripidész a drámája során Orpheusz és Eurüdiké, továbbá Próteszilóosz és Laodameia történetét parodizálja a haldokló Alkésztisznek esküdöző Admétossal. Ehhez lásd: Jan Kott, „Alkésztisz fátyla”, in uő, *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*, ford. Fejér István (Budapest: Európa, 1998), 199-202. Az *Alkésztisz*ből idézett szöveghelyekhez lásd Euripidész, „Alkésztisz”, 84-85.

<sup>13</sup> Lásd Carol Ann Duffy, „Lázárné”, in uő, *A világ felesége. Versek*, ford. Kappanyos András (h. n.: Arktisz, 2006), 59-60. Eredetiben: uő, „Mrs. Lazarus”, in uő, *Selected Poems* (London: Penguin és Anvil Poetry, 1994), 135-136.

## II. 2. A mítosz és Euripidész problémafelvetései

Euripidész *Alkésztisz*-ét Kr. e. 438-ban mutatták be, és a szatírdarab<sup>14</sup> helyét foglalta el a tetralógiában.<sup>15</sup> Ezzel a tetralógiával második lett a szerző, s az első helyezést Szophoklész kapta. Ritoók Zsigmond felhívja a figyelmet, hogy Szophoklész *Antigoné*-jét néhány évvel az *Alkésztisz* előtt mutatták be, s az *Antigoné* híres kardalában az szerepel, hogy az ember számára csak a halál jelent gondot.<sup>16</sup> Kott egy valószínűleg korábbi mítoszfűzért idéz, ami szerint Apollónnak azért kell büntetésből Admétosznál szolgálnia, mert megölte Zeusz küklópszait.<sup>17</sup>

A darabban arra láthatunk példát, hogy mi történik, ha valakinek felkínálják azt a lehetőséget, hogy kibúvót kapjon a halál alól, s maga döntse el, hogy megadja magát sorsának, vagy egy másik élet árán megfutamodik előle.<sup>18</sup> Ritoók szerint a helyes választáshoz egyikük számára sem létezett objektív isteni világrend, így csak a saját szubjektív értékrendszerükből indulhattak ki, s mindegyikük azt választotta, amit éppen

<sup>14</sup> A darab szatírdarab voltát sokan kifogásolják. Ehhez a kérdéshez lásd: Karsai György, „Miért nem szeretjük Admétoszt? Euripidész: *Alkésztisz*”, *Színház* 41.6 (2008): 37; Kott, „*Alkésztisz* fátyla”, 185.

David E. Jones szerint Euripidész darabja tragikomédia szatírdarabbeli elemekkel, és szerinte a nagyétkű, nagyívó Héraklész inkább szatírdarabokba illő karakter, aki az *Alkésztisz*-be került át. Lásd David E. Jones, „Plays in a Contemporary Setting — II ‘The Cocktail Party’ (1949)”, in uő, *The Plays of T. S. Eliot* (London: Routledge & Kegan Paul, 1961), 144.

<sup>15</sup> Az *Alkésztisz*-t tartalmazó tetralógia többi darabjairól Ritoók Zsigmond írása ad pontosabb képet. Lásd Ritoók Zsigmond, „Euripidész”, in *Világirodalom*, főszerk. Pál József (Budapest: Akadémiai, 2008, Akadémiai Kézikönyvek), 75.

<sup>16</sup> Uő, „Euripidész első ránc maradt darabjai”, in Németh György — Ritoók Zsigmond — Sarkady János — Szilágyi János György, *Görög művelődéstörténet* (Budapest: Osiris, 2006), 442. Szophoklész kardalát lásd Szophoklész, „*Antigoné*”, ford. Mészöly Dezső, in *Szophoklész drámái*, utószó Falus Róbert, jegyz. Szilágyi János György (Budapest: Európa, 1983, A Világirodalom Klasszikusai), 75-76. „Tanácstalanul sosem áll / holnapja előtt. / És bár haláltól / Nem menekülhet: / Kieszelt nehéz kórokra a gyógyírt.” Lásd uo. 76. Továbbá Kallimakhosz ezt írja Apollón-himnuszában: „Apollón / műve, hogy orvosaink tudják a halált halogatni.” Kallimakhosz, „Apollónhoz”, 9.

<sup>17</sup> Ezt bosszúból tette, mert a küklópszok kovácsolták azokat a villámokat, amelyekkel Zeusz megölte Apollón fiát, Aszklépioszt, a gyógyító istent, aki képes volt feléleszteni a halottakat, s ezzel kivívta Zeusz haragját, aki villámaival elégette őt. Kott, „*Alkésztisz* fátyla”, 195-196. Euripidésznél a Kar utal is Aszklépioszra: „Tán csak ha Phoibosz fia / élne még a fényben, / térne vissza megint / Alkésztisz a sötét / Hádész-kapuból: / holtak költögetője / volt az, míg Zeusz iszonyu-tűzű / villáma nem dárdázta le.” Euripidész, „*Alkésztisz*”, 77.

<sup>18</sup> Ritoók „Euripidész első ránc maradt darabjai”, 442.

jobbnak látott.<sup>19</sup> Admétosz az életet tartotta értékesebbnek, de amikor hitvese meghalt, kiderült, hogy rossz értékítéletre alapozott, s ennek árán elvesztette azokat az értékeket, amelyek értelmet adhattak életének.<sup>20</sup>

Ritoók szerint Admétossal szemben felesége elérte a célját, és elnyerte a dicsőséget, amit férjének nem sikerült, s noha első látásra az ő halála tűnik szörnyűbbnek, később fény derül arra, hogy inkább az ő helyzete az irigylésre méltó.<sup>21</sup> Ritoók felhívja a figyelmet arra, hogy Héraklész a befejezésben kétféle értelmezéssel gazdagítja a darabot, ugyanis számára állandó állapotná vált, hogy szembe nézzen a halállal, míg vendéglátói számára egyedi eset. Admétosznak, miután visszakapta Alkésztiszt, már véget is ér a történet, azonban Héraklész tovább folytatja munkáit életét kockáztatva. A nézőn múlik, hogy fejezi be a darabot: a boldog Admétossal vagy az új életveszélyes küzdelembe induló Héraklészszel.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Uő, „Euripidész *Alkésztisa*: vígjáték vagy tragédia?”, in uő, *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*, szerk. Ferenczi Attila — Kozák Dániel — Tamás Ábel (Budapest: Osiris, 2009), 187-188. (A továbbiakban „Euripidész *Alkésztisa*”).

<sup>20</sup> Lásd Euripidész, „Alkésztisz”, 103-106. Ritoók, „Euripidész *Alkésztisa*”, 188. Karsai szerint azzal, hogy Admétosznak nem öröm az így szerzett élet, megdől az a gyakori és leegyszerűsítő elképzelés, miszerint Admétosz visszataszító és másokat kihasználó alak lenne. Szerinte nem az istentől kapott kiváltság elfogadásában vagy elutasításában rejlik Admétosz tragikus konfliktusa, mert Apollónt szerinte egyáltalán nem érdekli, hogy korábbi vendéglátója kér-e ebből a kegyből vagy sem. Karsai, „Miért nem szeretjük Admétoszt?”, 37-38.

<sup>21</sup> Ritoók, „Euripidész”, 188. Ehhez lásd még Karsai szövegmagyarázatát, ahol Platón *Szókratész védőbeszédében* lévő Szókratészszel és más Euripidész darabokkal olvassa össze ezt a kérdést. Karsai, „Szövegmagyarázatok.” In *Euripidész összes drámái*, 975. Ritoók pedig Antigonéval veti össze Alkésztisz önkéntes halálát. Lásd Ritoók, „Euripidész első ránk maradt darabjai”, 443.

<sup>22</sup> Uo. 443-444. Ritoók a darab befejezését összeolvassa még a történelmi kontextussal, ehhez lásd uo. 444.

### III. T. S. Eliot és az antik hagyomány

„Karversek és szellemek pedig nem lesznek”

T. S. Eliot: *Költészet és dráma* (ford. Falvay Mihály)<sup>23</sup>

T. S. Eliot a drámáiban gyakran indult ki ókori görög drámák vagy mítoszok cselekményéből, s az első drámáját, a *Gyilkosság a székesegyházban* leszámítva mindegyikben élt ezzel.<sup>24</sup> T. R. Barnes szerint Eliotnál először történet vagy a cselekmény utal a görög eredetire, ami a vázát adja, s ez fejezné ki az emberben lévő örök problémákat. Persze tisztában volt azzal, hogy a közönségtől nem várhatja el, hogy felismerjék ezeket az allúziókat, ugyanis még a barátainál is magyarázkodnia kellett, hogy a *Koktél hatkorban* Euripidész *Alkésztiszét* dolgozta fel.<sup>25</sup>

Eliot a *Költészet és dráma* című esszéjében ír a *The Family Reunion*-nal<sup>26</sup> kapcsolatos színházi és dramaturgiai tapasztalatairól. Eliot a *Koktél hatkort* megelőző darabban szembesült azzal, hogy nem sikerült összeegyeztetnie zökkenőmentesen az antik görög

---

<sup>23</sup> Eliot, „Költészet és dráma”, ford. Falvay Mihály, in uő, *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*, vál., előszó Egri Péter (Budapest: Gondolat, 1981), 438. Vö. „To begin with, no chorus, and no ghosts.” Uő, „Poetry and Drama”, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, szerk., bev. Frank Kermode (London és Boston: Faber and Faber, 1980), 144.

<sup>24</sup> Az Aiszkülosz, Euripidész és Szophoklész darabokkal való párhuzamokhoz lásd John Russell Taylor, „The poetic revival”, in Hugh Hunt — Kenneth Richards — John Russell Taylor, *The Revels History of Drama in English VII. 1880 to the Present Day* (London és New York: Methuen és Barnes & Noble, 1978), 220-221. Seán Lucy szerint a *The Family Reunion*-ban lévő kísértetek valószínűleg Ibsen kísértet drámáiból jöhettek, melyekre a *Kísérteteket*, a *Rosmersholmot* és a *Kis Eyolfot* hozza példának. Lásd Seán Lucy, „The Realist Drama”, in uő, *T. S. Eliot and the Idea of Tradition* (London: Cohen & West, 1960), 196.

<sup>25</sup> T. R. Barnes, „Shaw and the London Theatre”, in *From James to Eliot*, szerk. Boris Ford (Harmondsworth: Penguin, 1983, The New Pelican Guide to English Literature, 7), 284.

<sup>26</sup> A kötetben *Családi összejevetel*-ként említi a fordító, ami megtévesztő lehet, mivel még az 1986-os Eliot-kötetben sincs meg a dráma teljes magyar fordítása, így a továbbiakban az angol címet használom. Rózsa Olga az Eliot-monográfiájában említi, hogy Gergely Ágnes *Családi találkozó* címmel közölt az első felvonásból egy monológot, ehhez lásd Eliot, „A tett. Harry monológja a *Családi találkozó* című drámából”, in Gergely Ágnes, *Válogatott szerelmeim. Versek, műfordítások* (Budapest: Magvető, 1973), 182-184. Idézi Rózsa Olga, *T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon* (Budapest: Akadémiai, 1977, Modern Filológiai Füzetek, 28), 170.



történetet a modern szituációval.<sup>27</sup> Ekkor mondta ki a mottóban idézett mondatot, s ugyan még mindig szívesen fordult görög forráshoz, de már igyekezett elrejteni az alapanyagként szolgáló művet.<sup>28</sup>

A klasszikus hagyományhoz való visszatéréshez köthető, hogy Eliot összes drámája versben íródott. Ezek közül először a *The Family Reunion* című darabjában dolgozta ki a kortárs környezetre használható verselést, és kisebb-nagyobb változtatásokkal ezt alkalmazta a többi darabjában is.<sup>29</sup> Jones szerint ez a verselés a beszéd mesterséges formája, ami inkább elrejt, mint felfedi a valóságot.<sup>30</sup> Eliot azt akarta, hogy a hallgatóság megfedkezzen arról, hogy költészet a nyelv egy különleges szerveződése, azért, hogy a tudatosság különleges módjaként reagáljanak rá.<sup>31</sup> Eliot azt írta idézett esszéjében, hogy igyekezett minden költőiséget kerülni, ami dramaturgiai szempontból nem indokolt, így ironikusan fel is teszi a kérdést: „maradt-e darabomban valamicske költőiség.”<sup>32</sup>

Eliot *Koktél hatkorját* 1949. augusztus 22-én mutatták be először E. Martin Browne rendezésében az Edinburgh Festival keretén belül.<sup>33</sup> Érdekes azonban, hogy Eliot éppen a naturalista drámához nyúl, hisz ahogy Helen Gardner mondja, ekkor már egyáltalán nem volt korszerű,<sup>34</sup> ugyanis 1950-ben mutatják be Ionesco *A kopasz énekesnő* című drámáját (mely pont a naturalista polgári drámát támadja), amit néhány évvel később Beckett *Godot-ra várója* követ.<sup>35</sup> Bergonzi ugyanakkor arra is felhívja a figyel-

---

<sup>27</sup> Uő, „Költészet és dráma”, 437. Vö. uő, „Poetry and Drama”, 143-144. Például a fúriák színrevitelének problematikuságát említi, ehhez lásd uő, „Költészet és dráma”, 437. Vö. uő, „Poetry and Drama”, 143.

<sup>28</sup> „olyan jól el akartam rejteni az eredetét, hogy senki fia föl ne ismerje, amíg magam nem utalok rá.” Uő, „Költészet és dráma”, 438. Vö. uő, „Poetry and Drama”, 144.

<sup>29</sup> R. C. Churchill, „The Old Drama and the New”, in George Sampson és R. C. Churchill, *The Concise Cambridge History of English Literature* (Cambridge, Cambridge University, 1970), 910.

<sup>30</sup> Jones, „Plays in a Contemporary Setting”, 125.

<sup>31</sup> Itt Jones felhívja a figyelmet, hogy a *Koktél hatkor* végére még egy fricskát is beillesztett Eliot, ugyanis Reilly engedélyt kér ahhoz, hogy felolvashasson egy verset. Uo. 126. „Nem veszi rossz néven, Mrs. Chamberlayne, ha verset idézek?”, amire Lavinia azt feleli: „Dehogy. Örömmel hallanám verset mondani...” Eliot, „Koktél hatkor”, 384. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 436, 437.

<sup>32</sup> Uő, „Költészet és dráma”, 438. Vö. uő, „Poetry and Drama”, 144.

<sup>33</sup> Uő, „The Cocktail Party”, 442.

<sup>34</sup> Helen Gardner, „The Comedies of T. S. Eliot”, in *T. S. Eliot. The Man and His Work*, szerk. Allen Tate (Harmondsworth: Penguin és Chatto & Windus, 1971), 161.

<sup>35</sup> Ehhez lásd még Bernard Bergonzi, „Comedies and Second Marriage, 1949-1965”, in uő, *T. S. Eliot* (New York: Macmillan, 1972, Masters Of World Literature), 187. T. S. Eliotnál azonban a dráma vége

met, hogy korábban Eliot a hagyományos naturalista drámát a színházi fejlődés ellenségének tartotta.<sup>36</sup> Megpróbálta azonban a naturalista hagyományt a saját hasznára fordítani, s még az '50-es években is az volt a célja, hogy a verses drámát népszerűbbé tegye.<sup>37</sup>

#### IV. Euripidész és T. S. Eliot feldolgozásának összehasonlító elemzése

„De mondd,  
Ha egyszer így látsz, miért kellett visszajönnöd?”

T. S. Eliot: *Koktél hatkor* (ford. Vas István)<sup>38</sup>

Ahogy már Euripidésznél keveredett a komédia és a tragédia műfaja, és máig vitatható műfaji besorolása,<sup>39</sup> úgy T. S. Eliot drámájának forrásaiban is két műfaj elegyedik egymással: Helen Gardner szerint az egyik Euripidész *Alkésztiszének* műfaja (ami eleve kevert műfaj), a másik pedig a magas komédia (*high comedy*) hagyománya, s itt Dryden *Marriage à la mode* [Divatos házasság] című komédiáját hozza példaként.<sup>40</sup>

Euripidész darabja kapcsán Jan Kott felhívja a figyelmet, hogy ugyan a darab a hagyományokhoz híven Admétosz palotája előtt játszódik, mégis eléggé nagy hangsúlyt

---

szinte ugyanoda tér vissza, ahonnan indult, ami a körforgásszerű abszurd drámák felé mozdítja a darabot, noha az összejövetelek párbeszédei annyira nem abszurdak.

<sup>36</sup> Bergonzi, „Comedies and Second Marriage,” 185.

<sup>37</sup> Uo. 184.

<sup>38</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 324. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 394. „But tell me, / Since this is how you see me, why did you come back?”

<sup>39</sup> Ehhez a kérdéshez lásd Ritoók Zsigmond rendkívül alapos összefoglalóját: Ritoók, „Euripidész *Alkésztisa*”, 180-193. Kott szerint: „nevezték már romantikus vígjátéknak és melodrámának, groteszknak és burleszknak, tragikomédiának, valamint a szatírájáték és a tragédia törvénytelen szülöttjének.” Kott, „Alkésztisz fátyla”, 195. A műfaj kérdéséről lásd még uo. 185-195, illetve Karsai, „Miért nem szeretjük Admétoszt?”, 37.

<sup>40</sup> Gardner, „The Comedies of T. S. Eliot”, 165, 166-167. A komédiával való párhuzamokkal dolgozatomban nem foglalkozom, ehhez lásd Uo. 166-174.

kapnak a belső terek.<sup>41</sup> A dráma lényeges mozzanatai a hálósobában játszódnak, s így az ágy válik a szöveg legfontosabb bútorává,<sup>42</sup> amitől Alkésztisz halála előtt még külön elbúcsúzik: „Te ágy, melyen megoldtam egykor szűz-övem / e férfinak, kiért most íme meghalok, / ég véled!”<sup>43</sup>

Eliot feldolgozásának helyszíne szintén a belső tereket jeleníti meg: a Chamberlayne-lakás szalonját<sup>44</sup> és Reilly rendelőjét, de a pszichológiai szállal még az emberi lélek mélységeit is a vizsgálódás tárgyává teszi. A nevek közül a két központi szereplő Edward és Lavinia Chamberlayne vezetéknevében szintén a *chamber*, „kamra” jelentésű szó van. A *chamberlain* szó „kamarás”-t, „kincstárnok”-ot jelent, ami összefüggésbe hozható azzal, hogy a mondabeli Admétosz király volt, tehát a társadalom felsőbb rétegéhez tartozott, ahogy Edward egy kisebb szalont fenntartó ügyvéd.<sup>45</sup>

Az Euripidész-dráma egyes szereplői két jellemmé hasadtak: az önfeláldozó Alkésztisz jelleme Laviniára és Celiára, a hóbortos, de segítő Héraklészé pedig a háttérben szervezkedő Juliára és a pszichológus Reillyra (de még Alexet is ide sorolhatjuk).<sup>46</sup> Az

---

<sup>41</sup> Szerinte már a palota beosztását is megismerhetjük a leírásokból, amihez azt a szakaszt idézi Euripidésztől, ahogy Admétosz rendelkezik Héraklész fogadtatásáról (lásd Euripidész, „Alkésztisz”, 92.). Kott, „Alkésztisz fátyla”, 186.

<sup>42</sup> Kott, „Alkésztisz fátyla”, 186-187.

<sup>43</sup> Továbbá lásd még az utána következő részt: „És ráborulva megcsókolta [az ágyat], mindegyik / párnája ázott két szemének könnye közt. / (...) / elhagyta ágyát csüggedt fővel és kiment / a hálóterméből, de vissza-visszatért / és újra s újra ráborult párnáira.” Euripidész, „Alkésztisz”, 79. A forrás mindkét helyen azonos.

<sup>44</sup> Azonban, ahogy Euripidésznél sem kerültünk ténylegesen beljebb a palotába, úgy Eliotnál is csak a társasági külsőségek tere jelenítődik meg a szalonnal, a szereplők közül többször mennek a konyhába, de látni nem láthatjuk ezt a helyiséget.

<sup>45</sup> Edward nevében Admétosz angol ejtés szerinti alakja lappang eltorzulva, ahogy a Harcourt-Reilly vezetéknevben Héraklész, s a neve előtt lévő *sir* a félisten mivoltának XX. századi megfelelője. A szereplők közül érdemes megnézni a többi nevet is: Julia *Shuttlewaite* és Peter *Quilpe*, de Celia Coplestone neve a legkidolgozottabb. Keresztnevében az *ég* jelentésű latin *caelum* található, vezetéknevében pedig az angol *cope-stone*, ami az építészetben a „csúcscső”, „fedőkő”, „befejező díszítmény” jelentésben használatos, és ez is előrevetíti, hogy tragikus halálával ő fog erkölcsileg felülemelkedni a többiekben. Lásd *Latin-magyar szótár*, szerk. Györkösy Alajos (Budapest: Akadémia, 1994), 80-81., *Angol-magyar nagyszótár*, főszerk. Országh László és Magay Tamás (Budapest: Akadémiai, 2003, Klasszikus Nagyszótárak), 232-233, 322, 1198, 1376.. A továbbiakban OMNSz.

<sup>46</sup> Alex miután végzett a vacsorával, azt mondja: „Edward! Olyan vacsorát csináltam neked! / Azt hiszem, hogy minden diadalom közül / Ez a legnagyobb. A semmiből valamit!”, s komikus módon párhuzamba kerül a héraklészi hőstettekkel. Eliot, „Koktél hatkor”, 292. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 372. A darab legelején pedig Alex egy történetet mesélne, amiről Julia azt hiszi, hogy tigris-történet, s ez

alvilágból való visszatérés metaforája terén is van osztódás, hisz Lavinia kétszer kerül vissza, de újdonságként szerepel, hogy Edward is rászorul arra, hogy Reilly Héraklészként hozza vissza.

Eliotnál a cselekményben Thanatosz, a Halál nem kerül színre,<sup>47</sup> s a *Koktél hatkor* az Alkésztisz mítoszbeli halála utáni szakaszból indul, ahol a feleség már csak hiányával van jelen a műben a kínos vendégség alatt. Lavinia azonban Alkésztisszel szemben nem hal meg, csak váratlanul elhagyja férjét, és cserbenhagyja a koktélpartira hívott vendégekkel.

Ugyan Eliotnál nincs haláleset, de azért érdemes még elidőzni Euripidész kapcsán az Apollón és a Halál közötti vitán, ami Kott szerint elég ritkának mondható a görög drámairodalomban,<sup>48</sup> s Kott a középkori színdarabok és a korai reneszánsz közjátékok (*intermezzo*) allegorikus Halálával állítja párhuzamba.<sup>49</sup> Egy ókori drámáról mint moralitásjátékról nyilvánvalóan nem lehet beszélni, de az egymás ellen küzdő erők és a halállal való párbeszéd motívuma már megjelenik Euripidésznél.<sup>50</sup> Kott szerint az *Alkésztisz* Halála a középkori haláltáncokat és a moralitásokat idézi, ahogy számára mindenki egyenlő,<sup>51</sup> melyre példának a középkori *Akárkit* hozza, ahol a Halál elhárítja Akárkit, aki meg akarja őt vesztegetni.<sup>52</sup> Az *Akárki* olyan szempontból is remek párhuzam, hogy a főhősnek találnia kell egy társat, aki hajlandó lenne elkísérni őt a halálba (itt már nem váltható ki más halálával az élete), s Admétoszhoz hasonlóan, Akárki is rendre kudarcot

---

Héraklész első feladatára utalhat, amikor legyőzte a nemeai oroszlánt. Uő, „Koktél hatkor”, 263. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 353.

<sup>47</sup> Bár ha nagyon erőltetni akarjuk, akkor a pszichológiai szál révén bele lehet látni Freud *A halálösztön és az életösztönök* című műve kapcsán Érosz és Thanatosz alakját.

<sup>48</sup> Kott, „Alkésztisz fátyla”, 203-204. Továbbá lásd még az ehhez való 18. és 19. lábjegyzeteit: uo. 379-380.

<sup>49</sup> Uo. 204.

<sup>50</sup> Ritoók megemlíti André Rivier értelmezése kapcsán, hogy Rivier az egész dráma felépítésében az élet és halál, fény és árnyék küzdelmét és változását látja, míg a sok nehézség után győz az élet. Lásd Ritoók, „Euripidész *Alkésztisa*” 182. Az idézett rész a 14. lábjegyzetben található. A szöveg eredeti forrásához lásd Ritoók hivatkozását: André Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide* (Lausanne: Rouge, 1944), 41-50.

<sup>51</sup> Lásd ehhez Kott értelmezését: Kott, „Alkésztisz fátyla”, 205-206. Euripidész szövegéből az 52-57. sort hozza, lásd Euripidész, „Alkésztisz”, 74-75.

<sup>52</sup> „Akárki, nincsen erre mód! / Mit nekem pénz, arany, ezüst, vagyon, / pápai, királyi vagy más hatalom; / hiszen ha vágyódnék ilyenekre, / a világ enyém lehetne. / De épp fordított az én természetem. / S nincs haladék. Indulj el íziben!” „Akárki”, ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András (Budapest: Európa, 1984), 419-420.; Kott, „Alkésztisz fátyla”, 206.

vall próbálkozásaival. Ahogy Euripidésznél Pherész, az apa alakja veti fel neki először kérésének etikátlanságát („Nemzettelek s neveltelek, hogy e ház ura / légy, ám helyetted halni épp nem tartozom”),<sup>53</sup> úgy az *Akárki*-ben a Barátság allegóriája mondja ki: „nincs oly embere a világnak, / kiért ez útnak nekivágjak, / illet még nemző apám se várhat!”<sup>54</sup> (A feldolgozások közül még Rilke 1907-es *Új versek* című kötetében megjelent verse is inkább egy *Akárki*-ből ismert halálalapot jelenít meg.)<sup>55</sup>

Eliot továbbírja az eredeti történetet, és az jelenik meg, hogyan szólalna meg Alkésztisz a történetek után, ha nem kellene ezzel kivárnia a mítosz szerinti három napot.<sup>56</sup> Jan Kott szerint „a komédia csak akkor kezdődik, amikor Alkésztisz a három nap elmúltával megszólal.”<sup>57</sup> Karsai György példaként említi az *Alkésztisz*-rendezések kapcsán Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi rendezését, melyben miután Alkésztiszről lekerül a fátyol, lelepleződik Admétosz hűtlensége is. Azaz boldog befejezésről és egymásra találásról egyáltalán nem lehet beszélni, így Bocsárdi záróképében Alkésztisz és Admétosz a hatalmas ágy két szélén feküdt halotti pózban, kerülve még a másik pillantását is.<sup>58</sup>

Az elrontott koktélparki motívumával indít Eliot feldolgozása, s a beszélgetésekben folyamatosan tűnnek fel az Euripidész-szöveg és mítosz motívumai: a menyegzőre utaló esküvői torta,<sup>59</sup> a pezsgő és egyéb alkohol, illetve ennivaló fogyasztása, amik a héralklési lakomát idézik (s ha nincs is az evés-ivásnak rabelais-i kultusza, az első felvonásban a fecsegő párbeszéd mégis rendre e körül forog).<sup>60</sup> Edward számára ugyanolyan

---

<sup>53</sup> Euripidész, „Alkésztisz”, 96.

<sup>54</sup> „Akárki”, 425.

<sup>55</sup> Lásd Rilke, „Alkestis”, ford. Kosztolányi Dezső, in *Rainer Maria Rilke versei*, 176.

<sup>56</sup> Ehhez lásd Karsai György értelmezését: Karsai, „Szövegmagyarázatok”, 975-976.

<sup>57</sup> Szerinte az *Alkésztisz* prológos lehetne George Bernard Shaw valamelyik „kellemetlen darabja” elé. Lásd: Kott, „Alkésztisz fátyla”, 193-194.

<sup>58</sup> Karsai, „Miért nem szeretjük Admétoszt?”, 37-38.

<sup>59</sup> Vas István fordításában „lakodalmi kalács” van, ami nem teljesen pontos az eredeti „wedding cake”-hez képest. Lásd Eliot, „Koktél hatkor”, 263. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 353.

<sup>60</sup> Gardner felhívja a figyelmet arra, hogy szerinte a koktélparki értelmezhető *szümpozciónak*, hisz a *szümpozsion* szó eredetileg „együttivás”-t jelent. Lásd Gardner, „The Comedies of T. S. Eliot”, 173. Steigner Kornélnak *A lakoma* címének fordításával kapcsolatos gondolatait Ritoók Zsigmond idézi. Lásd Ritoók, „A platóni Lakoma bevezetése”, in uő, *Vágy, költészet, megismerés*, 312. David E. Jones szerint a koktélparkin található csemegék és rövid italok a kenyér és bor világi megfelelője lenne, így az áldozás világi ellenpontjának tekinti. Jones, „Plays in a Contemporary Setting”, 143. (Ha nagyon akarjuk, akkor lehet még Utolsó Vacsoraként értelmezni, hisz a dráma végén megtudjuk, hogy Celiát keresztre feszítették.)

kellemetlen a vendégsereg, mint Admétosz számára a váratlanul jött régi barát. Admétosz vendégszerető volt: felesége halála napján fogadta Héraklést, és házába engedett egy lefátyolozott nőt, de Kott szerint ez a tulajdonsága a Plautus- és Molière-hősök „mániáira” hasonlít, viszont a komédiákkal szemben ez a jellem nem nyeri el büntetését.<sup>61</sup> A vendégek (és a nézők) szórakoztatásának szerepe a házigazdáról Juliára hárul, aki meg is jegyzi: „Edward, Lavinia nélkül! Képtelen ember! / Rám hagyja a mulattatást. / Micsoda házigazda!”<sup>62</sup> Julia ezt, mint komikus szerepet, remekül betölti, s a történetmesélés és a magvas beszélgetés kialakulásának folyamatát szinte rendre megszakítja közbeszólásaival, de még miután elment Edwardéktól, utána is rendre visszajön vagy telefonon zaklatja Edwardot, amely tipikus komédiába illő alaphelyzeteket biztosít.

Edward Euripidész Admétoszához hasonlóan nem igen ért a házimunkához, így elsőként ennek hiányával szembesülnek, amikor feleségük már nincs velük. Ahogy Kott felhívta rá a figyelmet,<sup>63</sup> Admétosz azt jegyzi meg elhunyt felesége kapcsán, hogy piszkos a padló, és a gyerekek sírnak,<sup>64</sup> Edward pedig azzal szembesül, hogy nem tudja terelgetni a koktélpartit, nem képes rendes ennivalót készíteni magának, majd mikor Reillynél van, kiderül, hogy inget sem tud vasalni.<sup>65</sup> Edward kiszolgáltatottságát Eliot azzal fokozza, hogy többször gyerekként beszél róla Lavinia és Celia. Mielőtt visszajönne Lavinia, azt mondja Edwardnak Celia: „Olyan vagy, mint egy kisdíák, akit behívtak / A tanári szobába, és nem tudja még, / Mi van a rovasán.”,<sup>66</sup> majd később Reillynek szintén hasonlóan írja le Edwardot:

Mint gyereket, aki az erdőben bolyongott

---

<sup>61</sup> Kott, „Alkésztisz fátyla”, 193.

<sup>62</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 267. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 355. Kicsit később azonban azt mondja, hogy: „Edward, ülj le már egy percre. / Tudom, te vagy a tökéletes házigazda, / De most tégy úgy, mintha vendég volnál te is / Lavinia zsúrján.” Uő, „Koktél hatkor”, 268. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 356. Az angol szöveg mindkét „házigazda”-nál a „host” szót használja, a „zsúr” helyén pedig a „party” szerepel.

<sup>63</sup> Kott, „Alkésztisz fátyla”, 186.

<sup>64</sup> „Bentről kiűz a végtelen sívár magány, / ha nőm üres ágyára pillantást vetek, / székekre, mikben ült, s a portól ellepett / padlóra; míg térdemre omló gyermekek / anyjuk siratják; és a háznép asszonyát / kesergi nyögve — mily nemes volt s elveszett.” Euripidész, „Alkésztisz”, 106.

<sup>65</sup> Ő azonban szerencsésebb helyzetben van, hisz Alex, Celia és Julia személyében akadnak segítők, akik megpróbálnak gondoskodni róla (igaz, ebben nem mindig van köszönet).

<sup>66</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 310. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 386. Az eredetiben *kisfiú* („little boy”) van. Ehhez lásd még uő, „Koktél hatkor”, 325. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 395.

Egy képzeletbeli pajtással játszadozva,  
És hirtelen fölfedezi, hogy ő csak gyerek,  
Aki elveszett az erdőben, és haza szeretne menni.<sup>67</sup>

Azonban Celiát Julia említi gyerekként, amikor Reillyval beszélgetnek: „Mint egy gyerek, aki[t] elküldtek valamiért.”<sup>68</sup> Szintén Edward kiszolgáltatottságát vetíti ki a Kafka-párhuzam *Az átváltozással*, amit Celia mond ki:

Figyeltem a hangodra, mely mindig megborzonegatott,  
És más hang lett belőle — nem, nem is hang:  
Amit hallottam, bogárzaj csupán  
(...), csak egy ember nagyságú férget láttam.<sup>69</sup>

Reilly alkoholfogyasztása Héraklészt idézi, aki feltehetően a görögök szokása szerint vizezett bort iszik, míg Reilly vizezett gint. Reilly egyrészt, mint orvos és pszichológus van jelen: Edwardnak és Laviniának, illetve Celiának segít feldolgozni a traumát.<sup>70</sup> Először az Ismeretlen vendégként szereplő Reilly hozza vissza Laviniát, ahogy Héraklész Alkésztiszt a halálból, de Eliotnál erről csak metaforikus értelemben van szó.<sup>71</sup> A haldoklás vagy halál csak átvitt értelemben jelenik meg: a „haldokló” koktélparti, a megakadó párbeszéd, Lavinia kevésbé sikeres „kísérleti csütörtökei”.<sup>72</sup> Ahogy Edward elkezd Reillyval beszélgetni, a pszichológiai kezelés párhuzamba kerül a tanúkihallgatással, ahogy Edward a „közölni” („put it to somebody”) és a „javasolni” („suggest”)

---

<sup>67</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 355. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 416.

<sup>68</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 362. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 421.

<sup>69</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 305. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 382. A „féreg” helyett „beetle” van, ami „bogar”-at jelent.

<sup>70</sup> Egyszer Edwardnak az általa fogyasztott italt javasolja, majd azt mondja: „magának is ezt a receptet ajánlom... / Ha megengedi, megkeverem magának... / Erős... szép lassan igya... és üljön le hozzá. / Mélyen lélegzeni és lazítani. / Így ni.” Uő, „Koktél hatkor”, 274. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 360. A „recept” itt orvosi értelemben használatos, az eredetiben is „prescription” szerepel, s a továbbiakban is az orvosi szóhasználat jelenik meg.

<sup>71</sup> Igaz, ha nagyon akarjuk, az Essex-beli Dedham település nevében (amiről azt hiszik, hogy Lavinia ott van a beteg nagynénijénél) a „dead”, „halott” jelentésű szó lappang.

<sup>72</sup> Ez bizonyos mértékben hasonlít Strindberg *Haláltáncához*, ahol szintén egy megromlott házasság van a darab középpontjában, s az ebben való élet értelmeződik metaforikus haldoklásként, igaz, Eliotnál nincs szó ennyire pokoli állapotról.

szavak kapcsán egyből erre asszociál a beszélgetés során,<sup>73</sup> de a második felvonásban Reilly mondja azt, hogy: „maga »kikozmetikázta« az ügyét, / Ahogy mondani szokták, menet közben. Szükséges, hogy az ügyvéd / Ismerje ügyének anyagát, mielőtt a tárgyalóterembe lép.”<sup>74</sup>

Euripidésznél Richard P. Martin felhívja a figyelmet arra, hogy az *Alkésztisz*ben Héraklész hőstettének színrevitele dráma és atlétika közti párhuzamot idéz meg, ahogy a félisten visszaszerzi Alkésztiszt a Haláltól. Az *agón* (angol átírás szerint *agônes*) sok helyi ünnepség része volt, melynek során mitikus hősookról emlékeztek meg. Ezeken a rendezvényeken a katonai gyakorlatból származó tevékenységek (futás, gerelyhajítás, küzdősportok) mellett feltűnt az *agón* a lyra-játékban, éneklésben és a festészetben is. Ahogy a felidézett hősoket, úgy a győztes sportolókat, zenészeket is szinte vallásos légkör és tisztelet övezte a görögöknél: feliratok, szobrok és költemények örökítették meg a ragyogó győzelmet.<sup>75</sup> Így szerinte az atlétikai performansz nem vált szét a görög dráma hősábrázolásától. Ahogy Pindaros és mások dicsőítő ódáiban hősokként jelennek meg a sportolók, úgy a mitikus hősok színre kerülhetnek győztes vagy vesztes sportolóként. Erre példaként szolgálhat Héraklész, aki beszámol a Halállal való küzdelméről, s Euripidész *Alkésztisz*ében a visszaszerzett nőt, az *agón* értelmében, a győzelemért járó jutalomként írja le.<sup>76</sup>

Az én kezemre nagy küzdés árán jutott:  
egy nyilvános verseny helyéhez értem el,  
hol bárkit méltó díj várt, aki vívni vágy,  
s őt onnan hoztam győzedelmi díjamul:  
a könnyű harcban győztesek jutalmukul  
paripákat kaptak; és nagyobb csatán aki  
győzött, ököllel, birkózással, az bikát,  
és még e nőt is.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 275-276. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 361.

<sup>74</sup> „you have been making up your case / So to speak, as you went along. A barrister / Ought to know his brief before he enters the court.” Uő, „Koktél hatkor”, 339. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 405.

<sup>75</sup> Richard P. Martin, „Ancient theatre and performance culture”, in Marianne McDonald és J. Michael Walton, szerk., *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge: Cambridge University, 2009), 44.

<sup>76</sup> Ua.

<sup>77</sup> Euripidész, „Alkésztisz”, 108. Ahogy a Halállal való küzdelemre felkészül, szintén birkózásra emlékeztet: „Megyek tehát, hogy ott meglessem éjsötét / leplű urát a holttesteknek, a Halált, / mert



Martin szerint nem véletlenül jön az „agónia” („agony”) szó a „küzdelem” („competition”) kifejezésére használt szóból.<sup>78</sup>

Ahogy már említettem, Eliotnál Reilly nem megy le Laviniáért az alvilágba, mint Héraklész, de Reilly azt mondja egyszer, hogy: „nem tréfadolog, / Valakit visszahozni a halottak közül.”<sup>79</sup> Julia pedig azt kérdezte a hazatért Laviniától, amikor nem tudja pontosan megmondani, hogy honnan jött: „Nem tudod, hol voltál? Lavinia! / Csak nem azt akarod mondani, hogy megszöktettek!”<sup>80</sup> amelyben Eliot nyilvánvalóan a héraklészi hőstettet parafrázeálja.

Ahogy Héraklész visszahozza Admétosznak a lefátyolozott Alkésztiszt, úgy az Ismeretlen vendég, Reilly, is segít Edwardnak visszakapni a feleségét. Ugyanakkor a *Koktél hatkorban* a fátyol metaforikus, az egymástól elidegenedett házastársakat és embereket jeleníti meg, ahogy Reilly mondta: „minden találkozáskor egy idegennel találkozunk.”<sup>81</sup> Euripidésznél a fátyol teatrális eszközzé válik, s Alkésztisz rejtett, nézői helyzetbe kerül általa, így szemtanúja lesz férje Héraklészszel folytatott teljes párbeszédének, s ahogy az asztal alá bújt Orgon győződhetett meg Tartuffe kétszínűségéről, úgy szembeülhetett ő is védenca árulásával. Eliotnál Julia mondja is Edwardnak, hogy Lavinia „Talán a tálalóból / Hallgatja, mit beszélünk.”<sup>82</sup> s Lavinia Alkésztiszhez hasonlóan tud arról, hogy férje megcsalta Celiával.

Amikor találkozott Lavinia és Edward, rájöttek, hogy nem ismerték eddig egymást, és egyáltalán nem illenek össze. Miután Edwarddal elkezdődik Reilly kezelése, ekkor kerülnek váratlanul újra össze, s ekkor történik az euripidészi lefátyolozással párhuz-

---

sírközelben issza ő a vért, tudom. / S ha leshelyemről rászökellve megfogom, / köré vetem majd körbe mind a két karom, / s őt senki meg nem tudja tőlem menteni, / bordája reccsen – át kell a nőt adnia.” Uo. 102.

<sup>78</sup> Martin, „Ancient theatre and performance culture.”, 44-45. A magyarban talán a „tusa” (lelki tusa, haláltusa) vagy a lelki „vívódás” lenne alkalmas erre a jelentésre.

<sup>79</sup> „[I]t is a serious matter / To bring someone back from the dead.” Az eredetiben „komoly dolog” szerepel. Eliot, „Koktél hatkor”, 308. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 384.

<sup>80</sup> Az eredeti szöveg a „megszöktetés”-re az „abduct” igét használja („Don’t tell me you were abducted!”), ami az OMNSz szerint jogi használatban „elrablás”-t, „erőszakkal történő megszöktetés”-t jelent. Uő, „Koktél hatkor”, 317. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 390. OMNSz, 2.

<sup>81</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 309. Uő, „The Cocktail Party”, 385.

<sup>82</sup> „Perhaps she’s in the pantry / Listening to all we say!” A „pantry” eredetileg „éléskamrá”-t jelent, a „tálaló” másodlagos jelentés az OMNSz szerint. Uő, „Koktél hatkor”, 269.; vö. Uő, „The Cocktail Party”, 356. OMNSz, 1055.

mos jelenet. Reilly, mint Héraklész, lerántja a leplet a házaspár hazugságáról, és felfedi azt, hogy Edward és Lavinia ugyanúgy hazudtak, amikor arról beszéltek, miért mentek pszichológushoz, és az elbeszélésükből kihagytak fontos részeket. Edward nem mondta el azt, hogy a házassággal párhuzamosan Celiával volt kapcsolatban, míg Lavinia pedig a Peterrel való viszonyáról hallgatott. Reilly azt próbálja nekik bebizonyítani, hogy „ki-vételesen jól illenek egymáshoz”.<sup>83</sup>

A pszichológiai kezelés eredményeként Reilly azt akarja elérni, hogy önmagukhoz térjenek vissza, ahhoz az énjükhöz, amit nem kívülről erőltetettek rájuk. A kezelés nem választható el a színházi kontextustól, ugyanis az a végeredménye, hogy a páciens egy szerepet válasszon magának: vagy újat választ, vagy marad a réginél. Ez a jelenség szembeállítható a barokk világszínház-darabokkal, ahol a színdarabon belüli darab kezdete előtt Isten, mint Alkotó, kiosztja a szerepeket a még meg nem született lelkeknek.<sup>84</sup> Az ókorban Platónnál az *Államban* szintén hasonló esemény van *A pamphüliai ér látomása* című betéttörténetében, ahol Lakheszisz, a Moirák egyike, felszólítja a megszületésre váró emberek lelkeit, hogy válasszanak *daimónt*, majd a felkínált életminták közül kell választaniuk.<sup>85</sup>

Eliot feldolgozásában rengeteg utalás van szerepekre és színjátszásra. Például Edward a kezelés elején azt mondja: „És már újra éreztem (...) / Egész valóságérítlen nyomorúságát / A szerepnek, amit [Lavinia] rám kényszerített”,<sup>86</sup> vagy amikor Lavinia egy vita közepén gúnyosan azt mondja Edwardnak: „találsz magadnak egy másik szere-

---

<sup>83</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 344. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 409. Ez azonban inkább valami bohóctréfaszerű felállítás, hisz szerinte Lavinia attól fél, hogy senki sem képes szeretni őt, míg Edward attól, hogy ő nem tud szeretni senkit sem (érdemes megjegyezni még, hogy Reilly félszemű, Juliának a szemüvegéből pedig hiányzik az egyik üveg).

<sup>84</sup> Calderónnál ez a következő: „Halandók, kik még nem is éltek, / de már halandóknak nevezlek, / bár megszületni még ráértetek; / (...) / ebbe a kertbe jöjjetek, / hol (...) / mindegyikötök egy példányt kap, / kiosztom a szerepeket.” Pedro Calderón de la Barca, „A világ nagy színháza”, ford. Fábri Péter, *Színház* 15.12 (2002): 6.

<sup>85</sup> Ahogy a kikiáltó mondja: „Egynapos életű lelkek! Most kezdődik a halandó nemzetség új, halállal végződő korszaka. Nem benneteket fog a daimón kisorsolni, hanem ti fogtok magatoknak daimónt választani. Akinek az első hely jut, az válasszon először életformát, amely mellett aztán kénytelen-kelletlen ki kell tartania.” Platón, „Állam”, ford. Szabó Miklós, in *Platón válogatott művei*, 488-489.

<sup>86</sup> „I felt (...) / The whole oppression, the unreality / Of the role she had always imposed upon me” (Éreztem (...) a teljes elnyomást, a szerep lehetetlenségét, amit rám osztott). Eliot, „Koktél hatkor”, 336. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 403.

pecskét / És másik maszkot, amivel az embereket megszédíted.”<sup>87</sup> Nem utolsósorban pedig Peter egy filmet akar forgatni Bela Szogodyval az angol életről, s az ehhez írt forgatókönyv kapcsán Julia tévesen meg is jegyzi, hogy Peter „Az angol életről akar filmet csinálni, / Amiben mindnyájunknak szerepet fog találni.”<sup>88</sup>

A Reilly-féle pszichológiai kezelésnek az a célja, hogy teljesen megtisztítsa az egyént az eddigi ráakódott szerepektől, hogy ebből a köztes állapotból egy „második születés” vagy egy új szerepvállalás következzen be. Edward azt mondja Reillynek, hogy miután elment Lavinia: „Nélküle csak üresség maradt. / Amikor azt hittem, elhagyott, kezdtem felbomlani, / Megszűntem létezni.”,<sup>89</sup> és Celia miután kiábrándult Edwardból, azt mondja neki: „Arcodba néztem, és azt hittem, ismerem / És szeretem minden vonását, és miközben néztelek, / Elfonnyadt, mintha egy múmiát bontottam volna ki.”<sup>90</sup> Laviniánál pedig az önelemzés a kincskereséssel párhuzamos, ami az én megkonstruálásának lehetetlenségével függ össze:

De még ha az erdőből ki is találok,  
Megmarad bennem a vigasztalhatatlan emlék,  
Hogy az erdőbe kincset keresni mentem,  
De nem találtam meg, mert ott se volt,  
És talán sehol sincs.<sup>91</sup>

Julia azt mondja Reillynek, hogy:

És most, amikor a lelkükig levetkőztek és lecsupaszodtak,  
És választanak, hogy fölveszik-e a megfelelő ruhát,  
Vagy gyorsan álöltözetbe bújnak,  
Van, ahonnan elinduljanak, először életükben.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> „find yourself another little part to play, / With the face, to take people in.” Uő, „Koktél hatkor”, 325. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 395.

<sup>88</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 379. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 432.

<sup>89</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 336. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 403.

<sup>90</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 304-305. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 382. A múmiás hasonlat is jó példa arra, ahogy élő személy válik (kiállítási) tárggyá, ugyanakkor a múmia kibontása a pszichológiai elemzés analógiája, de párhuzamba állítható Peer Gynt hagymafejtésével, aki ez által próbálta megtalálni személyiségének magját (nem utolsósorban az ő célja szintén az volt, hogy önmaga tudjon maradni, noha ez végül kudarcot vall).

<sup>91</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 355-356. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 416-417.

Ami szintén a világszínházi kontextus felé viszi a szöveget, s Eliot szövegében többször van utalás átvitt értelemben kísértetekre, ami párhuzamba állítható a szerepre váró lelkekkel. Lavinia magát kísértetként írja le Edwardnak:

Azt gondoltam, ha én, akit úgylis csak  
Kísértetnek tekintettél, számodra végképp meghalok,  
Képes volnál utat találni vissza,  
Abba az időbe, mikor valódi voltál.<sup>93</sup>

A kísértet motívuma Euripidésznél is megjelenik, amikor Admétosz meglátja a visszahozott Alkésztiszt, és szól Héraklésznek: „Vigyázz, nehogy csak lenti kísértet legyen.”<sup>94</sup>

Színházcsinálási gesztusként lehet értelmezni Julia szervezkedését a háttérben, ahogy Reillyval és Alexszel segédkezve „őrangyalként” tevékenykedik Edward, Lavinia és Celia megtisztulásáért. Reilly arról beszél Edwardnak, hogy Lavinia eltűnésével egy olyan eseménysor vette kezdetét, amit nem tudnak irányítani,<sup>95</sup> s innentől Julia, Reilly és Alex szövögetik a háttérben a cselekmény fonalát, mint a Moirák.

Az alvilág helyett Reilly lelki mélységükből hozza fel Edwardot és Laviniát, a pokol belsővé válik, s az alvilágjárás belső utazássá, ahogy Rimbaud *Egy évad a pokolban* című művében. Edward azt mondja:

Mi a pokol?  
A pokol saját magunk,  
A pokol maga van, a többi figura benne  
Pusztá vetület. Nincs mitől menekülni,  
Nincs hova menekülni. Mindig magunk vagyunk.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 361. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 421.

<sup>93</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 326-327. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 396.

<sup>94</sup> Euripidész, „Alkésztisz”, 112.

<sup>95</sup> Ahogy Lavinia mondja: „Nekem úgy rémlik, mintha tegnap / Elindítottam volna egy gépezetet, és az tovább működik, / És én nem tudom leállítani (...) / másvalaki hajtja.” Uő, „Koktél hatkor”, 319. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 391.

<sup>96</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 327. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 397.

Illetve elkárhozásról is beszél.<sup>97</sup> A pokol kapcsán felidéződik Dante *Isteni színjátékának* kezdete az erdővel,<sup>98</sup> továbbá Celia úgy írja le Edwardot, mint egy erdőben elveszett gyereket („gyerek, / Aki elveszett az erdőben, és haza szeretne menni.”),<sup>99</sup> de Reilly szanatóriumát szintén New Forestnek („Új Erdő”) hívják.

Jones szerint Reilly alakjában a gyóntató pap jelenik meg, s ő ennek modern és profán megfelelője, továbbá a pszichiáter díványát a pap gyóntatófülkéjéhez hasonlítja.<sup>100</sup> Celia azzal a céllal keresi fel őt, hogy vezekeljen,<sup>101</sup> Reilly pedig azzal bocsátja el a Chamberlayne-házaspárt, majd Celiát, hogy: „Menjenek békével. És szorgalmasan munkálják ki megváltásukat.”,<sup>102</sup> amely kijelentésének első mondata a liturgia végén lévő mondat, mellyel a pap útjukra engedi a híveket.

Ugyanakkor Jones véleménye szerint Reilly alakja olvasható a pszichoanalízis bevett mintáinak paródiájaként, s az eredeti előadásban, ami feltehetőleg összhangban volt Eliot elképzelésével, a rendelőben lévő díványra csak a pszichológus feküdt le, nem a páciensek.<sup>103</sup> Az analízis paródia voltát erősíti, hogy Edward és Lavinia, szinte versengenek azzal, ki tudja nagyobb betegnek beállítani magát, s kinek van nagyobb szüksége arra, hogy beutalják a szanatóriumba. Edward és Lavinia konzultációjával szemben Celia jelent ellensúlyt. Az előző páciensekkel szemben ő nem próbálja magát betegnek beállítani, de másokat sem hibáztat: „Én legalább tudom, hogy a hibás én magam vagyok.”<sup>104</sup>

---

<sup>97</sup> „Tegnap történt csupán / Az elkárhozás. / És most azzal kell élnem / Napról napra, óráról órára, örökkön-örökké.” Az „elkárhozás”-t a „damnation” szó jelöli. Ua. a fordításban és az eredetiben.

<sup>98</sup> „Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz utat nem lelém. / Ó szörnyű elbeszélni, mi van ottan, / s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon: / már rá gondolva reszketek legottan. / A halál sem rosszabb, tudom.” Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*, ford. Babits Mihály, in uő, *Isteni Színjáték*, ford., jegyz. Babits Mihály, jegyz., utószó Kardos Tibor (Budapest: Európa, 1982, A Világirodalom Klasszikusai), 7.

<sup>99</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 355. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 416.

<sup>100</sup> Jones, „Plays in a Contemporary Setting”, 146, 148.

<sup>101</sup> Az eredetiben „atone” szerepel. Lásd Eliot, „Koktél hatkor”, 354. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 416.

<sup>102</sup> „Go in peace. And work out your salvation with diligence.” Uő, „Koktél hatkor”, 348. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 411. Celia esetén: „Menjen békével, lányom. / Munkálja ki megváltását szorgalmasan.” Lásd uő, „Koktél hatkor”, 360. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 420.

<sup>103</sup> Jones, „Plays in a Contemporary Setting”. Erre az értelmezési lehetőségre példaként hozza Zolotow kritikáját. A hivatkozás: Maurice Zolotow, „Psychoanalyzing the Doctor”, *The New York Times*, 26 (február 1950): sec. 2, 3.

<sup>104</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 350. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 413. Értelmezhető ez a gesztus a liturgiában lévő gyónásnál az „Én vétkem, én vétkem, én igen nagy vétkem...” szakasz parafrázisaként is.

Eliot feldolgozásában nincs benne az apa vagy a szülők alakja, akik nem áldozták fel magukat a fiuk kérésére, ami Euripidésznél odáig fajul, hogy Admétosz kitagadja saját szüleit.<sup>105</sup> Eliotnál egyedül Reilly veti fel Edwardnak, hogy „nem volt hajlandó a legkisebb áldozatra sem, / Coplestone kisasszonyért.”<sup>106</sup> Lavinia azt mondja: „Nem szabad visszacsúsznunk abba az életbe, amit / Tegnap reggelig éltünk.”,<sup>107</sup> de nem igazán sikerül kikerülniük, látszólag újra boldog házasságot élnek, de ki tudja, mikor kezdődik újra minden előlről. Eliotnál a történet szinte ugyanoda kerül vissza, ahonnan elindult. Szimmetrikus olyan szempontból is, hogy egy női szereplő hiányzik a szereplők közül, hisz az első felvonásban Lavinia volt a jelképes halál állapotában, míg az utolsó felvonásban Celia ténylegesen meghalt.<sup>108</sup> Igaz, így a komédia íve megtörik, hisz általában nem szokott bennük haláleset lenni, főleg nem a mű végén, egyedül Reilly búcsúztatójával oldódik fel valamelyest Celia tragikus halála.

T. S. Eliot feldolgozása a tényleges alvilágjárást, metaforikus, lélektani mélységbe helyezte át, s a pokol belsővé válik. Héraklész, aki emberfeletti erejével képes volt kiszabadítani Alkésztiszt a Halál karmaiból, pszichológus lesz, őt személyesíti meg Eliot korának hőse a pszichoanalízissel, aki képes kihozni az embereket kétségeik legmélyebb bugyraiból. Azonban Reilly alakjában ugyanúgy ötvöződik a páciensek betegségének aprólékos nyomolvasásában a mesterdetektív alakja,<sup>109</sup> ahogy a gyóntató pap, mely a középkori darabok hőse.

---

<sup>105</sup> Lásd Euripidész, „Alkésztisz”, 98-99. A vitához lásd Kott és Ritoók elemzését: Kott, „Alkésztisz fátyla”, 190-191. Ritoók, „Euripidész *Alkésztisa*”, 185-187.

<sup>106</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 345. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 409.

<sup>107</sup> A „visszacsúszás”-ra a „relapse” szót használják, ami „visszaesés”-t jelent, az OMNSz szerint pedig használatos az orvosi nyelvben is, például „The patient has had a relapse.” („A beteg visszaesett.”; „A páciens betegsége kiújult.”). Uő, „Koktél hatkor”, 327. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 470. OMNSz, 1240.

<sup>108</sup> Ritoók Zsigmond rámutat arra, hogy már Euripidész feldolgozása is szimmetrikus szerkezet szerint épül fel, amit ábrán szemléltet, ehhez lásd: Ritoók, „Euripidész *Alkésztisa*”, 188-190.

<sup>109</sup> Érdemes megjegyezni, hogy Agatha Christie-nek 1947-ben (két évvel a *Koktél hatkor* bemutatása előtt) jelent meg a *Hercules munkái* (*The Labours of Hercules*) című kötete, ahol a szerző Hercule Poirot alakját antik névkonóval olvassa össze.

## V. Befejezés

„Celia: Mondd, Edward! Boldog tudsz lenni Laviniával?  
Edward: Nem – boldog, az nem; vagy ha boldogságról szó lehet,  
Csak annak a tudásnak boldogsága ez,  
Hogy a nyomorúság nem a szépség romjain tenyész,  
Hogy az unalom nem a rajongás üledéke.”

T. S. Eliot: *Koktél hatkor* (ford. Vas István)<sup>110</sup>

Euripidész feldolgozásában felmerül a kérdés, hogy Admétosz dönthet-e egyáltalán jól, mert ha elutasítja az isteni ajándékot, és vállalja a halált, akkor az élete árán megment egy életet, de a gyerekek apa nélkül maradnak, azonban ha életben marad, egy emberéletet vesz el valakitől. Ha a gyász idején nem fogadja a váratlanul érkezett barátot, akkor vendéggyűlölnök tarthatják, de ha vendégül látja, akkor megsérti a gyászt. Ha befogadja a Héraklész által hozott ismeretlen lefátyolozott nőt, akkor megsérti nemrég érte elhunyt feleségének tett ígéretét, s értelmetlenné teszi az Alkésztisz által hozott áldozatot, de ha visszautasítja Héraklész ajándékát, akkor nagylelkű barátját sérti meg. Továbbá ahogy Kott és Karsai felhívja a figyelmet a dráma befejezésének problematikuságára, arra, hogy miután lefátyolozza Héraklész az említett hölgyet, könnyen tragikussá válhatna a darab vége, ha Héraklész nem tréfálna, s tényleg nem Alkésztisz lenne a fátyol alatt, s Admétosz ott állna megszégyenülten az idegen nő kezét fogva.<sup>111</sup> Viszont, ha maradunk az eredeti befejezésnél, miszerint Alkésztisz van a fátyol alatt, akkor szintén nem lehet szó boldog egymásra találásról, hisz a felesége szemtanúja volt annak, hogy férje már az első adandó alkalommal képes megcsalni őt.<sup>112</sup> Admétosz folyamatosan olyan döntések elé kerül, amelyekből csak rosszul lehet kikerülni, s ahogy Ritoók mondta, a dráma során (Alkésztiszhez hasonlóan) csakis saját értékrend-szeréből kiindulva választhatja azt, amit éppen jobbnak gondol.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 304. Vö. uő, „The Cocktail Party”, 381.

<sup>111</sup> Kott, „Alkésztisz fátyla”, 194-195.

<sup>112</sup> Karsai, „Miért nem szeretjük Admétoszt?”, 38.

<sup>113</sup> Ritoók, „Euripidész Alkésztisa”, 187-188.

Eliot feldolgozásában ugyan nincs szó Edward és Lavinia esetén tényleges halálról, de ugyanúgy ők is és Celia is, választás elé kerülnek a pszichológiai kezelés során. Választhatnak a Reilly által felkínált két lehetőség közül: az egyik az átlagos, hétköznapi állapotba való visszatérés, amiről azt mondja Celiának: „A téboly, erőszak, / Butaság, kapzsiság világában... jó élet ez.”,<sup>114</sup> s „A második út ismeretlen, és hit nélkül nem járható / (...) / A végcélja nem meghatározható, / Nem sokat fog tudni róla, mielőtt oda nem érkezik”.<sup>115</sup> Mivel ezt Reilly ajánlja fel, aki Eliotnál Héraklésznek felel meg, a szöveg felkínálja azt a lehetőséget, hogy a Xenophón által lejegyzett történettel, Héraklész választójával állítsuk párhuzamba,<sup>116</sup> amiben az ifjú Héraklészt a Hitványság<sup>117</sup> és az Erény allegorikus nőalakja próbálja megnyerni magának, s az általa képviselt életútra téríteni. Celia az Erény útját választja, s képes felülemelkedni a hétköznapi emberek világán: belép egy ápolórendbe, majd Kinkandzsába megy, s vértanúhalált hal, amikor a lázongó bennszülöttek keresztre feszítik egy hangyaboly mellett. Reilly azt mondja Celia haláláról, hogy „boldog halál”,<sup>118</sup> ami a középkori keresztény halálértelmezést eleveníti fel.

Ezzel szemben Lavinia és Edward maradnak az eddigi állapotukban, s a darab vége is ugyanoda tér vissza, mint az eleje, egy koktélpertival kezdtük, és ezzel végezzük: a nézőn múlik, hogy számára a darab a házaspár boldog egymásra találásával vagy ideiglenes „fegyverszünetével” ér véget.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

„Akárki.” Fordította Tellér Gyula. In *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Válogatta Szenczi Miklós. Utószó Benedek András. Budapest: Európa, 1984, 414-453.

---

<sup>114</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 357. Uő, „The Cocktail Party”, 418.

<sup>115</sup> Uő, „Koktél hatkor”, 358. Uő, „The Cocktail Party”, 418.

<sup>116</sup> Lásd Xenophón, „Emlékeim Szókratészről”, ford. Németh György, in *Xenophón filozófiai és egyéb írásai*, szerk., jegyz. Németh György, jegyz. Agócs Péter et al. (Budapest: Osiris, 2003, Sapientia Humana), 141-144.

<sup>117</sup> A szöveg Hitványságként említi, de inkább a könnyen elérhető boldogság alakja lenne. Lásd uo. 142.

<sup>118</sup> Eliot, „Koktél hatkor”, 385. Uő, „The Cocktail Party”, 437.



- Alighieri, Dante. „Isteni Színjáték.” Fordította Babits Mihály. In Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*. Fordította, jegyzetek írta Babits Mihály. Jegyzeteket, utószót készítette Kardos Tibor. Budapest: Európa, 1982, A Világirodalom Klasszikusai., *Angol-magyar nagyszótár*. Főszerkesztő Országh László és Magay Tamás. Budapest: Akadémiai, 2003, Klasszikus Nagyszótárak.
- Apollodórosz. *Mitológia*. Fordította Horváth Judit. Utószót írta Szepessy Tibor. Budapest: Európa, 1977, Az Ókori Irodalom Kiskönyvtára.
- Barnes, T. R. „Shaw and the London Theatre.” In Boris Ford, szerk. *From James to Eliot*. Harmondsworth: Penguin, 1983, The New Pelican Guide to English Literature, 7, 275-286.
- Bergonzi, Bernard. „Comedies and Second Marriage, 1949–1965.” In Bernard Bergonzi. *T. S. Eliot*. New York: Macmillan, 1972, Masters Of World Literature, 174-192.
- Calderón de la Barca, Pedro. „A világ nagy színháza.” Fordította Fábri Péter. *Színház* 15.12 (2002): 4-16.
- Churchill, R. C. „The Old Drama and the New.” In George Sampson és R. C. Churchill. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge, Cambridge University, 1970, 900-914.
- Duffy, Carol Ann. „Lázárné.” In Carol Ann Duffy. *A világ felesége. Versek*. Fordította Kappanyos András. h. n.: Arktisz, 2006, 59-60.
- Duffy, Carol Ann. „Mrs. Lazarus.” In Carol Ann Duffy. *Selected Poems*. London: Penguin — Anvil Poetry, 1994, 135-136.
- Eliot, Thomas Stearns. „A tett. Harry monológja a *Családi találkozó* című drámából.” In Gergely Ágnes. *Válogatott szerelmeim. Versek, műfordítások*. Budapest: Magvető, 1973, 182-184.
- . „Koktél hatkor.” Fordította Vas István. In Thomas Stearns Eliot. *Versek. Drámák. Macskák könyve*. Jegyzetek Takács Ferenc. Budapest: Európa, 1986, 262-390.
- . „Költészet és dráma.” Fordította Falvay Mihály. In Thomas Stearns Eliot. *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Válogatta, az előszót írta Egri Péter. Budapest: Gondolat, 1981, 421-442.
- . „Poetry and Drama.” In *Selected Prose of T. S. Eliot*. Szerkesztette, a bevezetést írta Frank Kermode. London és Boston: Faber and Faber, 1980, 132-147.
- . „The Cocktail Party.” In *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1982, 352-440.

- Euripidész. „Alkésztisz.” Fordította Devecseri Gábor. In *Euripidész összes drámái*. Utószót írta Ritoók Zsigmond. Jegyzeteket készítette Karsai György. Budapest: Európa, 1984, A Világirodalom Klasszikusai, 72-114.
- Gardner, Helen. „The Comedies of T. S. Eliot.” In Allen Tate, szerk. *T. S. Eliot. The Man and His Work*. Harmondsworth: Penguin és Chatto & Windus, 1971, 161-183.
- Graves, Robert. *A görög mítoszok*. Fordította Szíjgyártó László. 1. köt. Budapest: Európa, 1970.
- Heidl György. „Alkésztisz és Admétosz. A házasság Euripidész drámájában.” *Jelenkor* 56.3 (2013): 272-278.
- Jones, David E. „Plays in a Contemporary Setting — II ‘The Cocktail Party’ (1949).” In David E. Jones. *The Plays of T. S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961, 123-154.
- Kallimakhosz. „Apollónhoz.” In *Kallimakhosz himnuszai*. Fordította, a jegyzeteket, az utószót írta Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1976, Az Ókori Irodalom Kiskönyvtára, 8-11.
- Karsai György. „Miért nem szeretjük Admétoszt? Euripidész: Alkésztisz.” *Színház* 41.6 (2008): 37-38.
- . „Szövegmagyarázatok.” In *Euripidész összes drámái*. Utószót írta Ritoók Zsigmond. Jegyzeteket készítette Karsai György. Budapest: Európa, 1984, A Világirodalom Klasszikusai, 969-1040.
- Kerényi Károly. *Görög mitológia*. Fordította Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat, 1977.
- Kott, Jan. „Alkésztisz fátyla.” In Jan Kott. *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*. Fordította Fejér István. Budapest: Európa, 1998, 184-217.
- Latin-magyar szótár*. Szerkesztette Györkösy Alajos. Budapest: Akadémia, 1994.
- Lucy, Seán. „The Realist Drama.” In Seán Lucy. *T. S. Eliot and the Idea of Tradition*. London: Cohen & West, 1960, 193-209.
- Martin, Richard P. „Ancient theatre and performance culture.” In Marianne McDonald és J. Michael Walton, szerk. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2009, 36-54.
- Platón: „A lakoma.” Fordította Telegdi Zsigmond. In *Platón válogatott művei*. Válogatta, a jegyzeteket, az utószót írta Falus Róbert. A jegyzeteket készítette Németh György. Budapest: Európa, 1983, A Világirodalom Klasszikusai, 149-215.

- . „Állam.” Fordította Szabó Miklós. In *Platón válogatott művei*. Válogatta, a jegyzeteket, az utószót írta Falus Róbert. A jegyzeteket készítette Németh György. Budapest: Európa, 1983, A Világirodalom Klasszikusai, 311-493.
- Rilke, Rainer Maria. „Alkestis.”, Fordította Kosztolányi Dezső. In *Rainer Maria Rilke versei*. Válogatta Szabó Ede. Budapest: Európa, 1983, Lyra Mundi, 175-178.
- . „Saját halálát add, ó, én Uram.” Fordította Csorba Győző. In *Rainer Maria Rilke versei*. Válogatta Szabó Ede. Budapest: Európa, 1983, Lyra Mundi, 45.
- Ritoók Zsigmond. „A platóni Lakoma bevezetése.” In Ritoók Zsigmond. *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Szerkesztette Ferenczi Attila — Kozák Dániel — Tamás Ábel. Budapest: Osiris, 2009, 309-316.
- . „Euripidés *Alkéstisa*: vígjáték vagy tragédia?” In Ritoók Zsigmond. *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Szerkesztette Ferenczi Attila — Kozák Dániel — Tamás Ábel. Budapest: Osiris, 2009, 180-193.
- . „Euripidés első ránk maradt darabjai.” In Németh György — Ritoók Zsigmond — Sarkady János — Szilágyi János György. *Görög művelődéstörténet*. Budapest: Osiris, 2006, 442-446.
- . „Euripidész.” In *Világirodalom*. Főszerkesztő Pál József. Budapest: Akadémiai, 2008, Akadémiai Kézikönyvek, 75-78.
- Rózsa Olga. *T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon*. Budapest: Akadémiai, 1977, Modern Filológiai Füzetek, 28.
- Szophoklész. „Antigoné.” Fordította Mészöly Dezső. In *Szophoklész drámái*. Utószót írta Falus Róbert. Jegyzeteket készítette Szilágyi János György. Budapest: Európa, 1983, A Világirodalom Klasszikusai, 62-111.
- Taylor, John Russell. „The poetic revival.” In Hugh Hunt — Kenneth Richards — John Russel Taylor. *The Revels History of Drama in English VII. 1880 to the Present Day*. London és New York: Methuen és Barnes & Noble, 1978, 217-223.
- Xenophón. „Emlékeim Szókratészről.” Fordította Németh György In *Xenophón filozófiai és egyéb írásai*. Szerkesztette, jegyzeteket írta Németh György. A jegyzeteket készítette Agócs Péter et al. Budapest: Osiris, 2003, Sapientia Humana, 107-244.

## KANIZSAI ÁGNES

### LOVAGVILÁGOK HARCA

Sir Thomas Malory 15. századi művének, a *Le Morte D'Arthur* jelentősége elsősorban abban látható, hogy hozzájárult az Artúr királyhoz és lovagjaihoz kötődő, a középkorban elterjedt történetek továbbéléséhez egy olyan korban, amelyben a lovagi erények eltűnőben voltak. Választékosan és nagy műgonddal megfogalmazott, a lovagsággal kapcsolatos gondolatokkal gazdagította ezeket a történeteket, új élettel és lelkesedéssel töltve meg őket.<sup>1</sup> Malory következetesen és nagy figyelemmel próbálta meg kiszárazni a francia források történeteinek bonyolult szövedékét, hogy az egy-egy szereplőhöz fűződő vagy éppen önálló történetek minél inkább követhetők legyenek. Ez egy elég nehézkes és időigényes vállalkozásnak bizonyult: a szerző éveket töltött a forrásszövegek szerkesztésével és fordításával.<sup>2</sup> Végül Malory történeteit William Caxton adta ki 1485-ben, és ebben az általa átszerkesztett, helyenként átírt formájában váltak ismeretessé az elkövetkező négy és fél évszázadban. Egészen 1943-ig, amikor is W. F. Oakeshott talált egy sokkal autentikusabb 15. századi kéziratot, mely a *Winchester kézirat* néven terjedt el. Ennek köszönhetően lehetőség volt Malory saját szövegének az elkülönítésére a Caxton által szerkesztett változatától.<sup>3</sup>

Malory középkori lovagvilágát több modern szerző is felhasználta elméletek, ideológiai konfliktusok, illetve az aktuális társadalmi és/vagy politikai problémák tolmácsolására. Az Artúr-mondakört felhasználó modern írások nemcsak követik a középkori szövegeket, hanem módosítják is őket: reflektálnak rájuk, tovább-, vagy éppen felülírják őket. Ez megnyilvánul többek között a szereplők újraírásában, „feldúsításában”, bizonyos szövegrész(let)ek hozzáadásában, kihagyásában, valamint a románcokban előforduló témákkal kapcsolatos hangsúlyok áthelyezésében, újraértelmezésében. A modern szövegekben a szerzők részéről megjelenő reflexiók, bírálatok a kor társadalmi és poli-

---

<sup>1</sup> Eugène Vinaver, „Sir Thomas Malory”, in Roger Sherman Loomis, szerk., *Arthurian Literature in the Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1959), 550.

<sup>2</sup> Vinaver, „Sir Thomas Malory”, 545.

<sup>3</sup> Caxton könyvekre és fejezetekre történő felosztása azt a célt szolgálhatta, hogy minél követhetőbbek legyenek a történetek, illetve hogy az egész szöveg egyetlen mű benyomását keltse. Lásd Vinaver, „Sir Thomas Malory”, 543-544

tikai problémái mellett a háború témáját is gyakran érintik. E szövegek közül az egyik legfontosabb T. H. White Malory-átvétele, mellyel jelen dolgozat keretei között is foglalkozom, illetve Mark Twain *Egy jenki Arthur király udvarában* című szövegének vizsgálata szintén értelmezésem részét képezi. A két szerző szövegei távolabb helyezkednek a Malory által oly nagyra tartott lovagi értékek, a bajtársiasság, a becsület és a kiválóság keresésének, illetve bizonyításának témáitól, és sokkal nagyobb figyelmet szentelnek az ideológiai meghatározottságnak, illetve annak befolyásoló erejének és az ezzel járó veszélyeknek. A lovagi rátermettség fizikai síkjától szembetűnő elmozdulás jelenik meg az absztrakciók világa felé. Az erőszakra, a hatalomra és az ideológiá(k)ra való reflexió válik hangsúlyossá mindkét szerző szövegének esetében. Továbbá felmerül többek között a neveltetés, a gyermeki nyitottság és fogékonyság témája, valamint a háború és az emberi faj erőteljes kritikája.

## I. Vitézség, küzdelem, sérülés

Malory szövegét olvasva egyre szembetűnőbb, hogy a legkedveltebb témái között szerepel a vitézség, a lovagi kiválóság és a küzdelem, valamint a hűség és a Kerek Asztal Lovagjainak szövetsége.<sup>4</sup> Némileg alárendelt szerepet kapott történeteiben a szerelem, valamint a rendíthetetlen hit abban, hogy Isten áldását hordozza a lovagság intézménye.<sup>5</sup> Ebből is látszik, hogy az érzelmek és a vallásos hit a háttérben meghúzódó vonásokként jelentek meg: Malory inkább funkciókként tekintett rájuk, amelyek díszítő elemként, kiegészítésként szolgáltak a lovagok kalandjait és embert próbáló harcait megörökítő számára sokkal fontosabb és meglehetősen bővebb narratíváján.<sup>6</sup> Ahogy Jill Mann is megjegyzi, Malorynál a lovagok legjellemzőbb tevékenységi területe a fizikai szférán belülre esett, a lovagi küzdelem keretei közé.<sup>7</sup> Mann gondolatait követve két kulcsfogalmat érdemes figyelembe venni, ha a lovagi küzdelmet vesszük vizsgáló-

---

<sup>4</sup> Richard W. Kaeuper, *Chivalry and Violence in Medieval Europe* (New York: Oxford University Press, 1999), 289.

<sup>5</sup> Kaeuper, *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, 289.

<sup>6</sup> Elisabeth Brewer, *T. H. White's The Once and Future King* (Cambridge: D. S. Brewer, 1993), 215.

<sup>7</sup> Jill Mann, „Knightly Combat in *Le Morte D'Arthur*”, in Boris Ford, szerk., *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition* (Harmondsworth: Penguin, 1984), 331. Mann szerint ehhez egy kritikai szóhasználat kidolgozása szükséges, illetve egy olyan olvasási módé, amely jobb alapot teremtené Malory szövegének struktúrájának vizsgálatához.

dásunk alapjául: ez az „aventure”, amelyet ő inkább a szó középangol jelentéséhez, az esély, a véletlen jelentéséhez közelített, valamint a test, melyen egyszerre érti a lovagság, illetve a lovagok testét. A kaland a lovagok esetében a minél nagyobb hírnév megszerzéséhez kapcsolódik, míg a lovagi test felületként szolgált kiválóságuk bizonyításához.<sup>8</sup>

A *Le Morte D'Arthur* könyveiben az olvasó nyomon követheti, ahogy a lovagok küldetésekre indulnak, és különféle kalandokba keverednek, melyek mindegyike kiváló alkalomnak bizonyul arra, hogy a lovag bizonyíthassa kiválóságát, becsületét, és hírnevet szerezzen. Ezek a kalandok gyakran a bajba jutott hölgyekhez kötődnek, akik többnyire alibit szolgáltatnak arra, hogy Malory egy újabb (al)narratívába kezdjen. Elizabeth Edwards e nőalakokat a kaland centrifugális erejével hozza kapcsolatba, amely elvonja őket (és a lovagokat egyaránt) az udvar központi helyzetétől.<sup>9</sup> A hölgyek a lovagok keresésére indulnak, vagy véletlenül keresztezik egymás útjait: éppen egy támadó elől menekülnek, és segítségért folyamodnak, esetleg éppen azért indultak útnak, hogy egy bizonyos lovagot felkérjenek egy küldetésre. És mivel ezek a küldetések a hölgyek kéréséhez kötődnek, a lovagok etikai szabályainak értelmében e kiválóságra törekvő férfiaknak nem szabad őket visszautasítaniuk.<sup>10</sup> Következésképpen a hölgyek tulajdonképpen a történet folytatódásának eszközéül szolgálnak, és így fontos részét képezik a hősi identitás formálásának és megerősítésének e lovagi miliőben.<sup>11</sup> A test-test elleni küzdelmekben a lovagok mind nagyobb nevet szereznek, és ez a kiválóságban és az egyre elterjedtebb hírnév kifejeződésében jelenik meg.<sup>12</sup> A hőstettek és az emlékezetes kalandok, illetve az ezekről szőtt történetek, melyek az udvarban találnak közönségre, és nyernek általuk megerősítést, egyre szorosabban fűződnek a lovag nevéhez,

---

<sup>8</sup> Mann értelmezésében a lovagi test egy médium, amelyen keresztül a lovag kiválósága megmutatkozik, egyúttal egy olyan felület, amelyen annak érvényességét teheti próbára. Mann, „Knightly Combat in *Le Morte D'Arthur*”, 338.

<sup>9</sup> Elizabeth Edwards, „The Place of Women in the *Morte Darthur*”, in Elizabeth Archibald és A. S. G. Edwards, szerk., *A Companion to Malory* (Cambridge: D. S. Brewer, 1997), 38-39.

<sup>10</sup> Vö. A pünkösdkor tett fogadalom. In Sir Thomas Malory, *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*, ford. Tellér Gyula, Budapest: Magyar Helikon, 1970. 61. Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, 1. kötet (Harmondsworth: Penguin, 1977), 115-116.

<sup>11</sup> Vö. Andrew Lynch, *Malory's Book of Arms: The Narrative Combat in Le Morte Darthur* (Cambridge: D. S. Brewer, 1997), 1-15.

<sup>12</sup> Kaeuper, *Chivalry and Violence*, 290.

így válva vitézségének és elismertségének jelölőjévé.<sup>13</sup> Az így kialakult hírnév a lovag állandó kísérőjévé válik, egészen addig, amíg a neve ismert és elismert marad.<sup>14</sup> Andrew Lynch az identitást a lovag nevéhez kötődő, a kiválóságát jelölő felhalmozott hőstettekkel hozza kapcsolatba, illetve a csatamezőn mutatott vitézségével. Sir Launcelot példája nyilvánvaló ebben a tekintetben, hiszen a számtalan véghezvitt hőstettet — még azokat is, amelyeket álruhában, vagy a megkülönböztető jegyeinek hiányában, ismeretlenül hajtott végre<sup>15</sup> — végül mind neki tulajdonítják, amikor visszatér az udvarba és számot ad ezekről.

Minden alkalommal, amikor a lovagok egy veszélyes küldetésre indulnak, a véletlenre bízzák magukat: a kaland, ahogy Jill Mann tanulmányában olvashatjuk, a lovag irányításán kívülre esik, inkább olyasvalami, ami elébe jön. Mindemellett, a kaland során a lovagi küzdelem egy szerkezetet hoz létre, amelyen belül a véletlen szabadon megjelenhet, és hatást gyakorolhat a történet szereplőire.<sup>16</sup> A lovagok találkozásait, összecsapásait egyúttal az önfelismerés folyamatának részeként is értelmezi. Ezek az események minden alkalommal alapul szolgálnak a lovagi szubjektumok, valamint az interperszonális kapcsolataik kialakítására, megerősítésére és folyamatos formálására.<sup>17</sup> Mann perdöntő küzdelem példáját is megemlíti, amelyben a lovagok kockára teszik a testi épségüket azért, hogy bizonyítsák a kiválóságukat és a saját igazukat az ellenfél testén. Ezért válik ugyanolyan fontosságúvá ezekben a küzdelmekben az ellenfél és a

---

<sup>13</sup> Lynch, *Malory's Book of Arms*, 4.

<sup>14</sup> Lynch, *Malory's Book of Arms*, 5.

<sup>15</sup> Launcelot rendszerint jellegzetes színekben és címerekben harcol (melyeket Malory mindig részletesen leír), megkülönböztető jegyei között találhatjuk a szokását, hogy sosem viseli egy hölgy zálogát sem. Ugyanakkor az átvittetések lehetővé teszik számára, hogy olyan narratív tereket járjon be, amelyek kiválóságánál fogva már nem tehetne meg, „Aztán meggondolta, hogy úgylis álruhában megy a tornára, s mivel annakelőtte soha senki hölgy zálogát nem viselte, most viselni fogja a lányét, hogy a véreből való lovagok annál kevésbé ismerhessék fel.” Malory, *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*, 340.

<sup>16</sup> Mann, „Knightly Combat in Le Morte D'Arthur”, 333, 334.

<sup>17</sup> Mann fontosnak tartja, hogy kiemelje, ezeket az eseményeket nem szabad a lovagi szubjektum létrehozójaként tekinteni, sokkal inkább olyan jelenetként, amelyben a lovag felismeri magát.<sup>17</sup> „[T]he knight realizes himself and his destiny, the nature and the events that chance has willed to him, in the long succession of physical engagements with his fellows. (...) The combat, then, is a way of engaging with 'aventure', and this engagement is accomplished through the body. The knight 'puts his body in 'aventure', or he „jeopardises” it, or he offers to prove his truth against an accuser 'my body to his body'.” Mann, „Knightly Combat in Le Morte D'Arthur”, 334-335.

lovag teste egyaránt.<sup>18</sup> Ugyanakkor Jill Mann azt is hangsúlyozza, hogy a lovagi küzdelem egy paradoxont idéz meg: a test teljességének megbontásával, a lovagi én teljessége tárul fel.<sup>19</sup>

A lovagi küzdelem és tornák során adott, illetve kapott harci sebek és sérülések fontos szerepet játszanak a lovagi kiválóság kialakításában és bizonyításában, ezáltal a lovagok identitásának formálásához vezet. Kenneth Hodges tanulmányában ír a küzdelemben elszenvedett, illetve a másik testére mért sérülésekről, melyek jelentőségteljes találkozási alkalmak egy-egy konfliktust.<sup>20</sup> A harc látható nyomai további jelentéssel látják el a küzdelem győztes oldalát: a sebek megmutatják a lovag elhivatottságát az elvállalt küldetések mellett, illetve a fáradhatatlanságát a kivételesen nehéz megpróbáltatások során.<sup>21</sup> Ezért a harci sérülések, az udvarban elmesélésre kerülő hőstettek mellett, hozzájárulnak a hírnév megszerzéséhez és a rátermettség bizonyításához.<sup>22</sup> Hodges szerint a sebek hozzájárulnak a maskulin identitás és közösségek formálásához is: a maskulinitás ideálja abban a képességben mutatkozik meg, amelyet a középkori lovagi szövegek is gyakran kiemelt és ünnepezt képességnek tartottak: a rátermett férfi eltűri a rendszeres sérülést.<sup>23</sup> Ennek megfelelően a lovagi kiválóság abban is bizonyosságot nyert, ha a harcos hajlandó volt folytatni a küzdelmet az elszenvedett sérülések ellenére is.<sup>24</sup> Kathleen Coyne Kelly tanulmányában szintén foglalkozik a lovagi test sérülésével, ám értelmezése feminista megközelítésen alapul. Meglátása szerint a lovag sérült teste feminizálttá válik, hiszen testét átjárja, beléhatol az ellenfél kardja. Azonban Hodges szerint ebben a kérdésben érdekesebb a küzdelem kimenetelét fi-

---

<sup>18</sup> Mann, „Knightly Combat in Le Morte D’Arthur”, 335-336.

<sup>19</sup> „The destruction of their bodily wholeness paradoxically reveals – and in that sense brings into being – the wholeness of their selves (...), the wholeness of fellowship between them, and the integration with the external world that comes from acceptance of the independence and inexplicability of its operations.” Mann, „Knightly Combat in Le Morte D’Arthur”, 338.

<sup>20</sup> Kenneth Hodges, „Wounded Masculinity: Injury and Gender in Sir Thomas Malory’s Le Morte Darthur”, in *Studies in Philology* 106. 1 (2009): 14.

<sup>21</sup> „The injuries sustained give weight and worth to the abstract issues being fought about: they visually announce that the issue was so important that it deserved this much suffering, memorializing the conflict in the lasting scars they leave behind” Hodges, „Wounded Masculinity”, 16.

<sup>22</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 16, 19. Hodges gondolatai egybevetethetők Lynch elgondolásával a lovagi identitásról. Ennek értelmében a kiválóság, illetve a felhalmozott hírnév, mely az adott lovag nevéhez kötődik, a viselkedésből (fájdalomtűrés, fáradhatatlanság) is ered. Vö. Lynch, *Malory’s Book of Arms*, 10.

<sup>23</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 16.

<sup>24</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 18.



gyelembbe venni, valamint azt, hogy a legyőzetés együtt jár-e státuszvesztéssel, és ennek megfelelően a maszkulin vonások gyengülésével.<sup>25</sup> Hodges mindemellett arra is kitér tanulmányában, hogy a lovagi küzdelem és az elszenvedett sebek a nevelési folyamat részeként is tekinthetők, amely során a fiatal lovagokat (f)elismerik.<sup>26</sup> Minden egyes alkalommal, amikor esetükben párharcra kerül sor, a sérülések a fiatal lovagok okulására, tapasztalására válnak, illetve hozzájárulnak ahhoz, hogy a lovag tapasztalt, felnőtt harcosná érjen, és a közösség teljes értékű tagjává váljon.<sup>27</sup> A sebesülések gyógyítása ugyanakkor elősegíti a társadalmi kapcsolatok és a fegyvertársi kötelékek kialakulását.<sup>28</sup> Érdeemes felidézni Sir Urry gyógyításának jól ismert jelenetét, melyben a sérült lovag gyógyításának közös szándéka egyrészt közelebb hozza egymáshoz a Kerek Asztal lovagjait, másrészt Sir Urryt Sir Launcelot közeli fegyvertársává is avatja: még a végső csatában is Sir Launcelot oldalán száll harcba Arthur király és Gawain ellenében. Hodges azt is megemlíti, hogy a sebek nem csupán a közösség jelölői, hanem annak létrehozásában is közben járnak. A sérült lovagok meggyógyításának szüksége együtt jár a vendégszeretettel és a szolgálattal, és így válik a gyógyítás a politikai és társadalmi kötelékek alapjává.<sup>29</sup>

## II. Háború a Le Morte D'Arthurban

Malory szövegében az egyéni harcok, a baráti küzdelmek, társaságok és szövetségek lovagi tornái mind lehetőséget nyújtanak arra, hogy a résztvevők bizonyítsák rátermettségüket, erőnyeiket, és nem utolsósorban kipróbálják magukat a harcban. Malory a több különféle harcmódot hasonlóan kezeli: minden esetben a kiválóság bizonyítása

---

<sup>25</sup> „Loss of status may feminize a knight but often not. Injury may prove a man vulnerable, it may keep him from fighting for a while, but it need not make him less of a man, and if he overcomes his wounds, he can be greater.” Hodges, „Wounded Masculinity”, 18-19. Vö. Kathleen Coyne Kelly, „Malory's Body Chivalric”, *Arthuriana* 6. 4 (1996): 60.

<sup>26</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 20.

<sup>27</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 19.

<sup>28</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 23-24. Érdeemes Mann gondolatait is figyelembe venni a vér fontosságának kapcsán: kétféle módon felelős a teljességért: egyrészt azok között segíti létrehozni a közösség teljességét, akik ugyanabból a vérből származnak, másrészt az egészség helyreállításával, a gyógyerejének köszönhetően a lovagi test teljességét. Mann, „Knightly Combat in Le Morte D'Arthur”, 338-339.

<sup>29</sup> Hodges, „Wounded Masculinity”, 23.

és a minél nagyobb hírnév szerzése kerül a középpontba.<sup>30</sup> Az egyetlen szembetűnő különbség, amit Maurice Keen szintén megemlít a párharcban, lovagi tornán, illetve a háborúban elért eredmények elismerésének kapcsán: a középkori lovagok nagyobb megbecsülést vívtak ki, ha ez utóbbiban bizonyították rátermettségüket.<sup>31</sup> Ugyanakkor a háborúval kapcsolatban Malorynek vegyes érzései voltak: egyrészt olyan helynek tekintette, ahol a lovagok bizonyíthatták vitészségüket, kiválóságukat, és hírnevet szerezhettek, ugyanakkor olyan térnek, ahol nem csak megsérülhettek, hanem a tömeges öldöklés áldozatául eshettek.<sup>32</sup> Kevin Whetter szerint Malory figyelemmel követi valamennyi harcmódor és a háború következményeit, mivel azok legalább olyan fontosak, mint a hírnév szerzése: a másik oldalon az elvesztett társak feletti kesergés, gyász, az okozott és elszenvedett sérülés állnak.<sup>33</sup> A következmények tehát lehetnek előnyösek és ártalmasak: habár az egyéni küzdelem és a háború alapot nyújt ahhoz, hogy egy lovag megalapozza a hírnevét, és megmutassa rátermettségét, annak a módját is jelentette, ahogyan a harcos a sérüléssel és a halállal találkozott.<sup>34</sup>

Hasonló nézetet és megkülönböztetést találhatunk C. David Benson tanulmányában. D. S. Brewerre hivatkozva megemlíti a becsület fontosságát a *Le Morte D'Arthurban*, mely a legerősebb motiváló erő a Malory által megalkotott lovagi társadalomban.<sup>35</sup> Azonban ez az erő egy tragikus paradoxont is megnyit, hiszen ugyanez a becsület, amelynek köszönhetően létrejött egy jól működő, etikus társadalom, és amelyen a Kerek Asztal szövetsége is alapul, válik az összeomlás okozójává.<sup>36</sup> Az utolsó könyvben a megosztott társaság feleinek küzdelmét láthatjuk. A lovagok Arthur király,

---

<sup>30</sup> Kevin S. Whetter, „Warfare and Combat in *Le Morte Darthur*”, in Corinne Saunders, Françoise le Saux, Neil Thomas, szerk. *Writing War. Medieval Literary Responses to Warfare* (Cambridge: D. S. Brewer, 2004), 178.

<sup>31</sup> „The best men of all will be those who have advanced from one honour to the next: who in their childhood have loved to hear stories of deeds of arms, who as soon as they have reached sufficient age have armed themselves for jousts, and at the first chance have entered on »the great business of war« (...).” Keen Geoffrey de Charny-ra utal, akinek a vezérlő elve szerint aki többet ér el, az a rátermettebb. Maurice Keen, *Chivalry* (New Haven-London: Yale University Press, 1987), 12-13

<sup>32</sup> Whetter, „Warfare and Combat in *Le Morte Darthur*”, 178.

<sup>33</sup> Whetter, „Warfare and Combat in *Le Morte Darthur*”, 170.

<sup>34</sup> Whetter, „Warfare and Combat in *Le Morte Darthur*”, 171.

<sup>35</sup> C. David Benson, „The Ending of the *Morte Darthur*,” in Elizabeth Archibald és A. S. G. Edwards, szerk., *A Companion to Malory* (Cambridge: D. S. Brewer, 1997), 225.

<sup>36</sup> „The most satisfactory explanation for the fall, however is the honour or, to use Malory's word, »worship« that Brewer identified as fundamental to Arthurian society.” Benson, „The Ending of the *Morte Darthur*”, 226, 231.

illetve Sir Launcelot pártjára állva vonódnak bele csaták sorozatába egy olyan szövetség romjai felett, amelynek a korábban a tagjai voltak. A nemrég még szoros kapcsolatot ápoló barátok, rokonok és fegyvertársak egyszerre ádáz ellenfelekké válnak, és többé nem küzdenek egymással jeleiket rejtve, álruhában, hanem annak teljes tudatában, hogy kivel néznek szembe, kire szegeznek kopját, és kivel „roppannak egybe”. Nincsenek többé formális kihívások, és nem bújhatnak többé a névtelenség mögé.<sup>37</sup> A bukás legelfogadhatóbb magyarázata (Launcelot és Guinevere házasságtörő viszonya mellett, amelyet Malory az egyik legfőbb okként tartott számon), hogy a szereplők tetteit a becsület diktálta, a lovagoknak eszerint kellett cselekedniük, még akkor is, ha tetteik következménye a szeretett társaik elpusztítása lesz.<sup>38</sup> Benson hangsúlyozza a felelősségvállalás fontosságát is: nagyon megindító példa erre amikor Gawain, felismerve halálos sérülését, ráébred az általa elkövetett hibákra és az így okozott károokra.<sup>39</sup>

Nagybátyám, Arthur király — sóhajtott Gawaine —, ímé, eljött halálom napja, s mindez saját megátalkodottságom és gőgöm miatt, mert a régi sebemre kaptam vágást, arra, melyet Launcelot ejtett rajtam, s amely miatt érzem, immár meg kell halnom; ha most Launcelot melletted állt volna, mint hajdanán, ez az átkozott háborúság sohasem tört volna ki, s mindennek én vagyok az oka; mert Sir Launcelot s az ő véréből való lovagok valamennyi gonosz ellenségedet elnyomták és megfélemlítették, most pedig nélkülözned kell Launcelotot.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Benson, „The Ending of the Morte Darthur”, 230.

<sup>38</sup> Benson, „The Ending of the Morte Darthur”, 231-234. Benson a felelősség fontosságát is kiemeli: „[a]s they face death, Malory’s principal characters take responsibility for their actions, repent their sins, and forgive their enemies.” “Honour is transformed into a deeper sense of responsibility.” Benson, „The Ending of the Morte Darthur”, 234.

<sup>39</sup> „Gawain’s (...) willingness to take full responsibility is an advance beyond honour. Honour demands that someone must be attacked to protect or avenge another, whereas Gawain takes all on himself.” Benson, „The Ending of the Morte Darthur”, 234.

<sup>40</sup> Malory, *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*, 408. „»Mine uncle King Arthur,« said Sir Gawain, »wit you well my death day is come, and all is through mine own hastiness and wilfulness; I am smitten upon the old wound the which Sir Launcelot gave me, on the which I feel well I must die; and had Sir Launcelot been with you as he was, this unhappy war had never begun; and of all this am I causer, for Sir Launcelot and his blood, through their prowess, held all your cankered enemies in subjection and danger.«” Sir Thomas Malory, *Le Morte D’Arthur*, 2. kötet (Harmondsworth: Penguin, 1977), 508.

A történet a vége felé közeledve egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a Kerek Asztal szövetségének pusztulásában pontosan a becsület jár közben, mely létrehozta. A történet így az erény tragédiájaként ér véget.<sup>41</sup>

### III. White háborúja

Elisabeth Brewer szerint az egyik pont, ahol T. H. White *Üdv néked, Arthur, nagy király*<sup>42</sup> című szövege többé nem ért egyet, sőt, hangsúlyos távolságot tart Malory művétől, a küzdelem hangsúlya. White meglátása szerint a lovagi küzdelem túlságosan is teret engedett a erő és a hatalom érvényének az igazságossággal szemben, vagyis az erőszak használatának egy meghatározatlan, nem feltétlenül etikus indokkal. A párharcot és a lovagi tornákat mindössze alkalmaknak tekintette arra, hogy a lovagok bizonyítsák rátermettségüket, megőrizték a becsületüket és dicsőséget szerezzenek a szövetségük számára. Ahogy Brewer is megemlíti, White képtelen volt elfogadni Malory a Kerek Asztal szövetségével kapcsolatos nézeteit és az általa képviselt lovagi értékrendet.<sup>43</sup> Ugyan White élete végéig nagy rajongója volt Malorynek, és saját szövegét mindössze egy független, ám tökéletlen újragondolásnak tartotta, mégis reménykedett benne, hogy általa az ifjúság újra felfedezi e kivételes középkori szerzőt. Vele ellentétben buzgón kereste az erőszak és a háború ellenszerét, és az elsődleges célja egy olyan történet bemutatása volt, amely az ő nézeteit tolmácsolta a Malory által előnyben részesített témákról.<sup>44</sup> Ez lehetett az oka, amiért kihagyta, illetve lerövidítette a harcjeleket, a kalandok és az összeütközések nagy részét, és amiért sokkal nagyobb figyelmet fordított a kapcsolatok, valamint a karakterek részletgazdagabb ábrázolására. White elsődleges célja Arthur személyének és a háborúhoz való hozzáállásának megfigyeltése volt, illetve annak a módnak a kifürkészése, amelynek köszönhetően eltéríthető a

---

<sup>41</sup> Benson, „The Ending of the Morte Darthur”, 231.

<sup>42</sup> T. H. White, *Üdv néked, Arthur, nagy király* (Budapest: Gondolat, 1973).

<sup>43</sup> Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 216-219.

<sup>44</sup> Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 151.

csatamező és a lovagi küzdelem előnyben részesítésétől a békésebb, mégis becsületes megoldások felé.<sup>45</sup>

Az *Üdv néked, Arthur, nagy király* fő témái között szerepel az agresszió megfelelő irányba terelése és ellenőrzés alatt tartása; az erőszak legitimizált használata, illetve annak bomlasztó hatása; valamint Arthur király és kiemelkedő lovagjainak gyermekkorra és neveltetése. E témák mindegyike White azon törekvéseire vezethető vissza, hogy már a kezdettől fogva a háború ellenszerét próbálta megtalálni. Merlyn alakját használta fel arra, hogy meggyőzze és eltérítse a fiatal uralkodót a hatalom és az erőszak értékelésétől. Az öreg mágus nagy erőfeszítést tett azért, hogy a fiú a későbbiekben minél inkább törekedjen a béke megtartására, illetve az igazság keresésére az erővel szemben.

Az *Üdv néked, Arthur, nagy király* befejezése a háború elleni néma tiltakozásként is értelmezhető: White még arra sem hagy esélyt, illetve teret, hogy elkezdődjön. Mivel a négy könyv együttesét nem tekintette elegendőnek nézetei kifejtésére, egy újabb kötetet szentel a háború témájának. A *Merlin* könyvében Arthur újra a borzvárban találja magát, ahol Merlynnel és az állatokkal a háborút vitatja meg naturalista nézőpontból.<sup>46</sup> Különböző ideológiákat vesznek sorra, ám a sodró erejű beszélgetésben és Merlyn érvelésrohama mellett Arthurnak alig marad lehetősége, hogy kifejezze saját véleményét. Újra a tanuló szerepébe kerül, elgondolások és megoldási lehetőségek tömkelegével szembesül: Merlyn egyszerre várja tőle, hogy tanuljon, megértse a fennálló helyzetet, és találja meg a legjobb megoldást, hogy véget vessen a háborúnak egyszer és mindenkorra. Újra elküldi állati alakot öltve, hogy a hangyák és a vadludak között éljen, megismételve *A kőbe foglalt kard*ban Wartként átélt kalandokat, ám ezúttal nem a gyermeki nyitottság és fogékonyság birtokában, hanem megőrizve felnőtt tudatát, valamint a hosszú évek uralkodói tapasztalatát.<sup>47</sup> Merlyn praktikáinak köszönhetően Arthur szel-

---

<sup>45</sup> Ahogy azt Whetter tanulmányában olvashatjuk, Malory nagyon is tudatában volt a háború következményeinek és annak, hogy milyen ára van a győzelemnek. Maga is végzetesnek és szörnyűnek tartotta. Whetter, „Warfare and Combat in Le Morte Darthur”, 179.

<sup>46</sup> Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 151.

<sup>47</sup> White csaknem teljes egészében áttemel két kalandot *A kőbe foglalt kard* eseményei közül. A Merlyn könyvében az epizódokat megelőző, illetve követő szakaszok azonban a háború és az ember sokkal vehemensebb kritikáját tolmácsolják.

leme felfrissül, így jobb lehetősége nyílik az állati életformák megértésére és a különféle politikai nézőpontokhoz fűződő kapcsolatukat.<sup>48</sup>

Míg az *Üdv néked, Arthur, nagy királyban* a hatalom birtoklásához való megfelelő hozzáállás kialakításának, illetve etikus érvényesítésének tétjére helyeződött nagyobb hangsúly, a *Merlin könyvében* a háború és az emberi faj erőteljes kritikája kerül a középpontba. Merlyn szembesíti Arthurt a totalitárius társadalmak, a kommunizmus, a fasizmus és a nacionalizmus ideológiáival, illetve feltárja előtte a pacifista látásmód adta lehetőségeket. A hangyák között a király újra átéli, milyen egy kollektíva részeként működni, ahol nem rendelkezik saját tulajdonnal (még a saját gyomra felett sem), ellenben tárgyként birtokolják és használják. A közösség tagjai nem beszélnek semmi érdekesről, csak szeretett vezérükről, nem kérdeznek rá az életet és tapasztalást érintő elvont fogalmakra; alapvetően a kész / nem kész kifejezésekre korlátozódó nyelv sem alkalmas még csak megközelítőleg sem bármi ilyesmire. A kollektíva felett korlátlan hatalmat gyakorló vezetőség képviselői háborús propagandával és jelszavakkal ültetik el a kívánt látásmódot a csoport tagjaiban. Egy ehhez hasonló behatárolt, élettelen, ám a végletekig szorgalmas közösség példájában a kommunizmusban élő társadalom képe rajzolódik ki, mellyel szemben Arthurban egy az egész emberiséget érintő kritika fogalmazódik meg. Egy csapat szörnyűséges lényként látja őket az életörömről és az egyéni jogok jóváhagyására való legkisebb törekvés nélkül.<sup>49</sup>

Úgy érezte, sohasem volt még ilyen iszonyatos lények között, esetleg csak akkor, amikor még az emberek között élt. Kezdett elege lenni az egészségtől, és már undorodott mindentől. A fejében egyre ismétlődő hangok, amelyeket nem tudott szüneteltetni: a magány hiánya; az, hogy egyesek a gyomrából táplálkoztak, míg mások teleénekeltek az agyát; a rettenetes üresség, ami az érzései helyén keletkezett. (...) A legszörnyűbb az volt bennük, hogy olyanok voltak, mint az emberek... Nem voltak emberek, de olyanok voltak. Rossz másolatok.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 152.

<sup>49</sup> „The ants manifest all the worst features of the totalitarian regime in their utter denial of the rights of the individual.” Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 159.

<sup>50</sup> T. H. White, *Merlin könyve* (Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1997), 79., 81. „He thought he had never been among such horrible creatures, unless it were at the time when he had lived among men, and he was beginning to sicken with disgust, The repetitive voices in his head, which he could not shut off: the absence of all privacy, under which others ate from his stomach while others again sang in his brain: the

A hangyák között tapasztaltak értékelése során a Merlyn szavain keresztül közvetített elrettentő vízióban világossá válik: a háború eltörlésének lehetősége — ebben a tekintetben — egyedül egy totális, minden nemzetre kiterjedő kommunizmusban lenne lehetséges.

A vadludak között azonban a magántulajdon számít, a nemzetek határai feloldódnak és nem kell számolnia Arthurnak semmilyen ideológiai nyomással. Végre békét lel, és átélheti azt a szabadságot, amely soha nem adatott meg neki – végre saját élete lehet.<sup>51</sup> A legtöbbet itt tanul egy olyan társadalomról, ahol a háborúnak nincs létjogosultsága, hiszen mind a közösségi tulajdon, mind a nacionalizmus hiányzik, amelyet Merlyn később a háború elsődleges okaiként azonosít. Mindemellett a „politikájuk — igaz, ezzel nem sokat foglalkoztak — patriarchális és individualista volt, a szabad választáson alapult. És természetesen sosem háborúztak.”<sup>52</sup> Amikor Merlyn visszarántja a fiktív valóságába, hogy újra a háború megakadályozásával foglalkozzon, Arthur ideiglenesen kiábrándul szerepköréből. Az elkövetkező jelenetek és pergő párbeszédok az odúban a király nézetei elleni offenzívaként értelmezhetők. Az állatok és az öreg tutor gondolatról gondolatra vezetik a királyt, és próbálják meggyőzni a politika és az ideológia veszélyes, embereket befolyásoló és uraló hatásai felől. Merlyn ezután továbbra is az egyéniség, az individualizmus és az anarchia mellett érvel, és a nacionalizmus, a háború okának, az emberiség nagy átkának ellenszerét a nemzetek eltörlésében látja.<sup>53</sup> Mindazonáltal úgy tűnik, Merlyn képtelen kifejezni az érveit anélkül, hogy újra és újra visszatérjen a háború nyelvezetéhez: Brewer szerint a fogalom talán már olyannyira

---

dreary blank which replaced feeling”; „The most dreadful thing about them was that they were like human beings – not human, but like humans, a bad copy.” T. H. White, *The Book of Merlyn* (New York: Berkeley Publishing House, 2013), 83, 86.

<sup>51</sup> White, *Merlin könyve*, 97-119, 130. T. H. White, *The Book of Merlyn*, 107-132.

<sup>52</sup> White, *Merlin könyve*, 102. „Their politics, so far as they had any, were patriarchal or individualistic, founded on free choice. And of course they never went to war.” White, *The Book of Merlyn*, 114.

<sup>53</sup> “[I]t is communal property rather than the ownership of private property that leads to war. Nationalism is the curse of man, and for this Merlyn has a simple, easy solution to propose. All you have to do is to abolish nations (...) »converting mankind into a federation of individuals«.” Brewer, *T. H. White’s Once and Future King*, 155. White, *Merlin könyve*, 122-124. White, *The Book of Merlyn*, 138-139.

mélyen, kiirthatatlanul beágyazódott az emberi tudatba, hogy önkéntelenül metaforákként is fel-felbukkannak White háborúellenes retorikájában.<sup>54</sup>

White a háborút a természetben ismeretlen fogalomként határozza meg,<sup>55</sup> és univerzális emberi állapotként írja le. Ahogy Brewer is megemlíti, az ember és állat különbözősége a saját fajtája ellen való hadviselés szokásában ragadható meg leginkább, amely szinte semelyik másik élőlényre nem jellemző.<sup>56</sup> Végül White a hatalom és az erőszak agresszív használataként azonosítja, visszatérve ahhoz az érvelérendszerhez, amelyhez az *Üdv néked, Arthur, nagy király* egészében tartotta magát.<sup>57</sup> Merlyn azt javasolja Arthurnak, hogy:

Inkább az igazságban higgy, mint a hatalomban, és hogy olyan mentális erőfeszítésekkel keresd a válaszokat, amilyennel mi is tesszük ezt (...) Mert a háború nem más, mint a hatalom megnyilvánulása. (...) Ám az ember számára, és most ne a helyes és a helytelen absztrakt definícióját vegyük, hanem a természet konkrét definícióját, hogy egy fajnak önnön specialitására kell specializálnia, az ember számára a bizottság véleménye szerint az erő sohasem hozhat megfelelő megoldást.<sup>58</sup>

A Malorynél megismert és tőle átvett lovagvilág jóval kevésbé jelenik meg a *Merlin* könyvében, mint az *Üdv néked, Arthur, nagy király*ban. A jelenetek helyszínéül a borzvár szűk keretei szolgálnak, erőteljes fókuszba állítva az állatok bizottságának véleményét, és a falak között elhangzó érveket. A háború és a küzdelem sokkal inkább a nyelvezetben és a szereplők érveinek egymásnak feszülésében, vagy mindent elsöprő áradatában érhető tetten. Maga a harc ígérete, lehetősége a történet elején, a csata elő-

---

<sup>54</sup> „He has »waged his little war«, he has investigated the causes of »the battle we are waging«, he has engaged in a »crusade«.” Brewer, *T. H. White's Once and Future King*, 155.

<sup>55</sup> “The gross immorality of warfare is, as I mentioned before, an oddity in nature.” White, *The Book of Merlyn*, 135.

<sup>56</sup> Brewer, *T. H. White's Once and Future King*, 157.

<sup>57</sup> „Mi a háború? A háborút szerintem így lehet meghatározni: a hatalom agresszív használata egyazon faj két csoportja között.” White, *Merlin könyve*, 120. „What is war? War, I take it, may be defined as an aggressive use of might between collections of the same species.” White, *The Book of Merlyn*, 134.

<sup>58</sup> White, *Merlin könyve*, 142-143. „[T]o believe in justice rather than power: and to investigate with mental integrity, (...) for war is force unbridled (...). But for man, and not on an abstract definition of right and wrong, but on nature's concrete definition that a species must specialise in its own speciality, the committee suggests that might was never right.” White, *The Book of Merlyn*, 161-162. White az erő és igazság problémájára utal, amely az *Üdv néked, Arthur, nagy király* egyik fő témája.



estéjének jelenetében marad felfüggesztve a katonái mellől elragadott király sátorponyvájának jótékony takarásában. White története teljes mértékben eltávolodik a lovagok fizikai szférájától, és a lehető legkisebb teret hagyja meg bárminemű küzdelemnek. Hadfield szerint ez a szerzői magatartás tükrözi leginkább a második világháborúban való katonai részvételtől távol maradó White sajátos módon értelmezett és deklarált háborúját.<sup>59</sup>

#### IV. Egy jenki tapasztalatai

Mark Twain *Egy jenki Arthur király udvarában* című szövege időutazó cselekményen alapul, és két teljesen eltérő történelmi korszakot mér össze. A történet Hank Morgan erőfeszítéseit foglalja össze, melyekkel átalakítja az Artúr király korabeli Angliát, hogy közelebb hozza a XIX. századi jelenéhez. Hank alakja kultúrájának legerősebb társadalmi erőit reprezentálja, amelyben az ipar és a technológia éppúgy helyet kap, mint a vállalkozói kapitalizmus.<sup>60</sup> A férfi ismereteit és képességeit, lelkesedését és elhivatottságát abba fekteti, hogy az általa megismert középkori társadalmat a sötétségből és nemtudásból a fejlődés és technológia napsütötte mezejére vezesse. A történet elején, úgy tűnik, Hank nem mutat semmiféle együttérzést vagy hajlandóságot arra nézve, hogy e társadalom részévé váljon, de ahogy lépésről lépésre megismeri a népet és a kultúrájukat, félreteszi az előítéleteit, és egyre több időt töltve el közöttük, mind jobban megkedveli őket, különösen a királyt, illetve néhány hozzá közelebb álló szereplőt. Azonban a kötet vége felé közeledve e pozitív hozzáállásnak és az egyre növekvő elfogultságnak hirtelen vége szakad, hogy átadja a helyét a háború, a hadviselés kíméletlenségének.

Miután Hank visszatér Franciaországból, és meghallgatja Clarence beszámolóját az Egyház hatalomra jutásáról, csapatával együtt visszahúzódik a Merlintől korábban elhódított, idő közben erőddé átalakított barlangba. Itt felkészülhetnek arra, hogy szembenézzenek az Egyház jelentette arctalan és fenyegető hatalommal, mely — Hank sze-

---

<sup>59</sup> Andrew Hadfield, „T. H. White, Pacifism and Violence: The Once and Future Nation”, in *Connotations* 6.2 (1996/97): 209.

<sup>60</sup> Sam Halliday, „History, Civilization and A Connecticut Yankee in King Arthur's Court”, in Peter Messen, Louis J. Budd, szerk., *A Companion to Mark Twain* (Oxford: Blackwell, 1988), 416.

rint — elsősorban az emberek félelméből és babonájából táplálkozik. Ebből is következik, hogy az Egyház gond nélkül képes manipulálni a népet és alávetni az általa képviselt ideológiának. Hank egy évekel korábban megkezdett kísérletéből kiderül, hogy az egyetlen lehetőség e mindent átható, megállíthatatlan hatalom kikezdésére a nevelésben rejlik. Hank a fiktív 6. században eltöltött ideje alatt iskolákat és akadémiákat hozott létre a tehetséges és kiválasztott gyermekek számára, ám a háború közeledtével csupán azokra számíthatott, akiknél az átnevelés már a kora gyermekkorban megkezdődött. Összesen ötvenketten vannak, „egyik sem fiatalabb tizenégy évesnél, és egyik sem idősebb tizenhétnél.”<sup>61</sup> A hűségeseke alacsony létszáma annak tulajdonítható, hogy

a többiek valamennyien a babona légkörében születtek és abban is nőttek fel. A babona beleivódott a vérükbe és a csontjaikba. Mi azt képzeltük, hogy a nevelés már kiűzte belőlük; ők maguk is azt hitték, de az Egyházi Átok felébresztette őket, mint a mennykőcsapás! Most már világosan látták önmagukat, és én is világosan láttam őket. A fiúkkal más volt a helyzet. Akik már hét-tíz éve jártak a mi iskolánkba, nem ismerték az Egyház terrorját, s ezek közül választottam ki azt az ötvenkettőt.<sup>62</sup>

Az ideológia hatalmának kiemelése és a józan ítélőképességre való hatásának kritikája White-nál és Twainnél ugyanolyan hangsúllyal jelenik meg. Mindemellett mindkét író nagy fontosságot tulajdonít a neveltetés kérdésének, akárcsak a gyermeki nyitottság és fogékonyság témájának. White arra is vállalkozott, hogy további teret engedjen a szereplők gyermekkorának kibontásához, illetve az akkor szerzett tapasztalataik számára, hogy a különböző karakterek motivációit minél részletesebben vizsgálhassa.<sup>63</sup> Twain történetében pedig az átnevelésre kiválasztott gyermekek legalább olyan fogé-

---

<sup>61</sup> Mark Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, ford. Réz Ádám (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 302. Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (New York: Bantam Books, 1982), 256.

<sup>62</sup> Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, 302. „[A]ll the others were born in an atmosphere of superstition and reared in it. It is in their blood and bones. We imagined we educated it out of them; they thought so, too; the Interdict woke them up like a thunderclap! It revealed them to themselves, and it revealed them to me, too. With boys it was different. Such as have been under our training from seven to ten years have had no acquaintance with the Church's terrors, and it was among these that I found fifty-two.” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 256.

<sup>63</sup> Brewer, T. H. *White's Once and Future King*, 215

konyak a Hank által képviselt ideológiára, mint az Egyházéra, így intézményeiben Hank a saját céljainak megfelelő szubjektumok kitermelésére vállalkozik.<sup>64</sup>

A visszavonulás Merlin barlangjába nem csupán a világi oldal melletti elköteleződés-ként, hanem fizikai szembehelyezkedésként is értelmezhető az Egyház ellenében, amely éppen arra készül, hogy munkája minden nyomával és befolyásával együtt kiirtsa Hanket Anglia történetéből. Ez a törekvés Hank ellenállását az emberi szabadságért folytatott küzdelemmé avatja. Csupán az marad a kérdés, hogy valóban az emberek szabadságáért küzd, vagy pedig azért a szabadságért, amelyet elképzel a VI. századi emberek számára.

A Homoksáv Csatájában az erőszak bomlasztó erejének megjelenítését láthatjuk. A modern hadviseléssel és a technika, valamint annak a középkori környezetbe való áthelyezésével Hank és csapata képes véget vetni a lovagság intézményének a lovagság testének megsemmisítésével. Nem csupán arra használják fel a technikai fölényüket, hogy megállítsák a hullámokban érkező, rohamozó lovagokat, és azután ellentámadásba fogjanak: az egész lovagságra kiterjedő irtó hadjáratot is hirdetnek.<sup>65</sup> Erőfeszítésüket nem hagyja jóvá az Egyház, így ellentámadásuk a hadviselés középkori keretei között az erőszak illegitim használata marad. A fiúkban ugyan felmerül a patriotizmusból táplálkozó aggodalom és kétely („[E]z a nép a mi népünk, hús a húsunkból, vér a vérünkől, mi szeretjük ezt a népet... ne kívánd, hogy elpusztítsuk tulajdon nemzetün-

---

<sup>64</sup> Twain szövegének ehhez kötődő szakaszaiban felismerhető az althusseri ideologikus Államapparátusok gondolata, illetve a munkaerőt alkotó tömeg a meghatározó ideológia alá való újratermelésének elképzelése. Twainnél szembevetően megjelenik az Iskola és az Egyház ideológia-átörökítő és összetartásra nevelő törekvésének párhuzama, noha Hank nézőpontjából ellentétes pólusokon helyezkednek el. Louis Althusser, „Ideológia és ideologikus államapparátusok”, ford. László Kinga, in Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor S. K., Odorics Ferenc, szerk., *Testes könyv I.* (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 377, 390-392.

<sup>65</sup> „A nemzettel nincs többé dolgunk; ezentúl csak a lovagokkal foglalkozunk. Az angol lovagokat meg lehet ölni, de nem lehet legyőzni őket. Tudjuk, mi vár ránk. Amíg ellenfeleink közül egyetlenegy is életben van, feladatunk nem ért véget, a háború nem fejeződött be. Valamennyiüket meg fogjuk ölni. (Kitörő és hosszan tartó taps.)” Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, 312. „We are done with the nation; henceforth we deal only with the knights. English knights can be killed, but they cannot be conquered. We know what is before us. While one of these men remains alive, our task is not finished, the war is not ended. We will kill them all. « [Loud and long continued applause.]” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 265.

ket!”)<sup>66</sup>, de Hank elhatározza, hogy meggyőzi őket, hogy az erőfeszítésük, és mindaz, amin keresztül mennek az emberi szabadságért és egyenlőségért történik.<sup>67</sup>

Hank elsődleges célja, hogy megőrizze szuverenitását, és hogy ne engedje ki a kezéből a technikai fölényt. Tisztában van a tetteivel, mégis érzelemmentesen áll a halott lovagok testének alaktalan masszája előtt. Síri csönd veszi körül, ahogy továbbra is őt áll csapatával a halálcsapdába sétáló lovagok előtt. Ez a jelenet a modern hadviselést nem csupán a középkori környezetbe, hanem egymással éles ellentétbe is helyezi. Nyilvánvaló, hogy ez a harcmódor nem jár a Malorynél oly nagyra értékelt becsülettel, nem ismerzik meg benne a harcos kiválósága és rátermettsége sem. Hank és csapata között nincs igazi szövetség, csupán a túlélés közös célja fogja össze őket ideiglenesen. A modern hadviselést hideg, embertelen tömegpusztításként ábrázolja Twain, ahol a lovagok nem tudnak szembenézni az ellenfeleikkel, nem tudják megszólítani, kihívni őket, ugyanakkor a vitézség vagy a harci képességek bizonyításáról sem szól. A mindent elsöprő, nyomasztó hatalom, amelyet Hank az Egyház intézményének tulajdonított, a saját oldalán is megjelenik: a lovagok ismeretlenbe és a biztos halálba menetelnek, amikor gyalogszerrel próbálják bevenni Hank és csapata főhadiszállását. A valaha büszke és rendíthetetlen lovagság teste halomba hullva hever az elektromos kerítések előtt: egymás után esnek áldozatul az áramütésnek, és nem ismerik fel, hogy a halálos csapást az előttük álló, páncéljában rekedt, immár halott társuk mérí rájuk.<sup>68</sup> A modern hadviselés, ahogyan Twain művében megjelenik, messze túllép a lovagi, sőt az emberi értékek határain. A síri csendben egyre halmozódó holttestek láttán Hankben is felmerül technikai fölényükkel kivívott győzelem szörnyűsége:

- A világon semmi esélyük nincsen.
- Persze, hogy nincs.

---

<sup>66</sup> Twain, *Egy jenki Arthurkirály udvarában*, 309. „These people are our people, they are bone of our bone, flesh of our flesh, we love them — do not ask us to destroy our nation!” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, 262.

<sup>67</sup> Twain, *Egy jenki Arthurkirály udvarában*, 312., Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, 264. Az iskolai neveltetésnek köszönhetően a fiúk „elő vannak készítve”, ki vannak szolgáltatva Hank érveinek, az általa képviselt uralkodó ideológiának, így egyértelmű, hogy meggyőzése sikerrel jár. Vö. Althusser, „Ideológia és ideologikus Államapparátusok”, 391.

<sup>68</sup> „Egy halott ölte meg — egy halott jóbarát. Volt ebben valami szörnyűség.” Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, 317. „Killed by a dead man, you see — killed by a dead friend, in fact. There was something awful about it.” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, 268.

— Borzasztó ez, Clarence. Mégiscsak kár értük. [Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, 313.]<sup>69</sup>

Az utószóban Clarence átveszi a szót Hanktól. Az általuk választott harcmódor, illetve a felhasznált technikai vívmányok végül ellenük fordultak, és arra ítélik őket, hogy annak a barlangban raboskodjanak, amelyet főhadiszállásul választottak. Hank öntudatlanul heverve a háttérbe kényszerül, így a narráció utolsó sorai már Clarence tolmácsolásában olvashatók:

Csapidában kerültünk — olyan csapidába, amelyet mi magunk állítottunk fel. Ha ott maradunk, ahol vagyunk, a halottaink megölnék bennünket; ha kilépünk erődünkéből, már nem leszünk legyőzhetetlenek. Győztünk, mégis minket győztek le.<sup>70</sup>

A kíméletlen küzdelem, a nagyszámú áldozattal járó, tömegpusztító fegyverek használata a technika áldását és átkát idézik meg egyszerre, illetve magát az áldás és az áldásért folyamodó ima kettős arcát, ahogyan az Twain *Ima háború idején* című írásában is megjelenik.<sup>71</sup> A szerző ebben az esetben is parodisztikus keretek közé szőtt kíméletlen és erőteljes kritikával illeti a háborút akárcsak azt részben is támogató tömeget.

O Lord our Father, our young patriots, idols of our hearts, go forth to battle — be Thou near them! With them — in spirit — we also go forth from the sweet peace of our beloved firesides to smite the foe. O Lord our God, help

---

<sup>69</sup> „„They won’t have the slightest show in the world.« »Of course they won’t.« »It’s dreadful, Clarence. It seems an awful pity.«” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, 265.

<sup>70</sup> Twain, *Egy jenki Arthur király udvarában*, 320. „We were in a trap, you see — a trap of our own making. If we stayed where we were, our dead would kill us; if we moved out of our defenses, we should no longer be invincible. We had conquered; in turn we were conquered.” Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, 271-272.

<sup>71</sup> „If you would beseech a blessing upon yourself, beware! lest without intent you invoke a curse upon a neighbour at the same time. If you pray for the blessing of rain upon your crop which needs it, by that act you are possibly praying for a curse upon your neighbour’s crop which may not need rain and can be injured by it. (...) When you have prayed for victory you have prayed for many unmentioned results which follow victory — must follow it, cannot help but follow it.” Mark Twain, „The War Prayer”, in Charles Neider, szerk. *The Complete Essays of Mark Twain* (Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1963), 681.

us to tear their soldiers to bloody shreds with our shells; help us to cover their smiling fields with the pale forms of their patriot dead; help us to drown the thunder of the guns with the shrieks of their wounded, writhing in pain; help us to lay waste their humble homes with a hurricane of fire; help us to wring the hearts of their unoffending widows with unavailing grief; help us to turn them out roofless with little children to wander unfriended the wastes of their desolated land in rags and hunger and thirst, sports of the sun flames of summer and the icy winds of winter, broken in spirit, worn with travail, imploring Thee for the refuge of the grave and denied it — for our sakes who adore Thee, Lord, blast their hopes, blight their lives, protract their bitter pilgrimage, make heavy their steps, water their way with their tears, stain the white snow with the blood of their wounded feet! We ask it, in the spirit of love, of Him Who is the Source of Love, and Who is the ever-faithful refuge and friend of all that are sore beset and seek His aid with humble and contrite hearts. Amen. [Twain, "The War Prayer," 682]<sup>72</sup>

Twain mindkét szövege kapcsán felmerül a határvonal elbizonytalanodása a saját határok védelme és a kegyetlen vérontás között. Hank a modern hadviselést illető törekvésében a hatékonyságra és az eredményekre összpontosít. A lovagi harcban szerepet játszó, struktúrát képző véletlennek pedig a lehető legkevesebb helyet hagyja. Helette főképp adatokra, arányokra és számításokra alapoz. Számol a járulékos veszte-

---

<sup>72</sup> „Miatyánk ki vagy a mennyekben: ezek a fiatal hazafiak, szívünk bálványai most hadba vonulnak - Atyánk, légy mellettük! Hiszen lélekben mi is velük megyünk, elhagyva szeretett tűzhelyünket és otthonunk békéjét és melegét, hogy megsemmisítsük ellenségeinket. Ó, Egek Ura, segíts bennünket, hogy ágyúink véres cafatokra tépjék az ellenség katonáit, add, hogy virágzó rétjeiket hazafias halottaik hideg tetemei borítsák, kínjaikban fetrengő sebesültjeik jaját elfojtsa az ágyúdörej, hogy szerény otthonukat a pokol tüze hamvassza el, hogy ártatlan özvegyeik szívét gyógyíthatatlan fájdalom gyötörje, hogy hajléktalanul bolyongjanak apró gyermekeikkel, száműzötként és testvértelenül, letarolt földjük pusztaságain, rongyokban, éhesen, szomjasan, nyáron az égető nap, télen a jeges viharok játékaként összetört lélekkel, minden kinszenvedés kísértetei, akik a sír menedékéért esdekelnek Hozzád, de Te nem adod meg nekik - miértünk, ó Uram, akik imádunk téged, miértünk törd le utolsó reményüket, szívd ki utolsó vércseppjüket, hosszabbítsd meg keserű zarándoklásukat, ólomnak érezzék minden tagjukat, könnyeikkel áztasd útjaikat, és felsebzett lábuk vére fesse vörösre a havat nyomukban! Mi kérjük ezt, a szeretet szellemében, Attól, Aki a szeretet forrása és Aki örökké hűséges barátja és menedéke mindazoknak, akik nyomorúságban sínylődnek és alázatos és megtört szívvel, csak a Te segítségedet kérik. Ámen.” Mark Twain, "Ima háború idején," ford. Szentkuthy Miklós, in *Mennyei utazás* (Budapest: Maecenas, 1993), 93.

séggel is, de végig tudatában marad annak, hogy az általa kitűzött célt nem lehet elérni esetleges áldozatok nélkül.

Egyik oldalon sem.

## V. Kilépő

Malory elfogult volt a lovagi küzdelmekkel szemben. Legyen szó akár párharcról, lovagi tornáról vagy háborúról, valamennyit hasonlóan kezelte: olyan eseményként, ahol a lovag bizonyíthatta rátermettségét, dicsőséget vívott ki magának, és így tett szert egyre nagyobb elismertségre. Ugyanakkor szem előtt tartotta és hangsúlyosnak vélte a háborúval járó következményeket, hiszen ezek visszamenőleg minősítették a küzdelmet: példaként szolgálnak erre az Arthur hatalmát megszilárdító háborúk a történet elején, illetve a Kerek Asztal szövetségének felbomlásával és a lovagi társadalom bukásával együtt járó végső háború. T. H. White Maloryvel szemben az absztrakciók síkjára tereli a küzdelmet, mely a háború ellenszerének megtalálásának kérdésében és az ezzel kapcsolatos vitában teljesedik ki. A lovagvilágot az *Üdv néked, Arthur, nagy király* című szövegében keretként használta a lovagi küzdelemről megfogalmazott kritikája részére, és megtartotta legjellemzőbb vonásait. A *Merlin* könyvében a lovagi miliő mindössze a háttér részeként van jelen: a hangsúly eltolódik egy sokkal sürgetőbb és erőteljesebb kritika megfogalmazása felé. White a különféle ideológiák és a nacionalizmus ellenében emel szót, és folytatja harcát Arthur alakjával szemben, akinek a meggyőzésében tárja látja az egyik lehetőséget célja elérésében. Mark Twain White-hoz hasonlóan saját háborús tapasztalataiból merít. Megtartja a lovagvilág kereteit, egyúttal arra is felhasználja, hogy hangsúlyozza a technológia és az ideológia erejét és befolyásoló hatását: a lovagság teste összeroppantható és az emberi szabadság eszméje is mindössze egy diktátor törekvéseként jelenik meg az általa kitermelt követők jóváhagyásában.

## HIVATKOZOTT MŰVEK

Althusser, Louis. „Ideológia és ideologikus államapparátusok.” Fordította László Kinga. In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor S. K., Odorics Ferenc, szerk. *Testes könyv I.* Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 373-412.

- Benson, C. David, „The Ending of the Morte Darthur.” In Elizabeth Archibald és A. S. G. Edwards, szerk. *A Companion to Malory*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997, 221-238.
- Brewer, Elisabeth. *T. H. White's The Once and Future King*. Cambridge: D. S. Brewer, 1993.
- Edwards, Elizabeth. „The Place of Women in the Morte Darthur.” In Elizabeth Archibald és A. S. G. Edwards, szerk. *A Companion to Malory*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997, 37-54.
- Hadfield, Andrew. „T. H. White, Pacifism and Violence: The Once and Future Nation.” *Connotations* 6.2 (1996/97): 209.
- Halliday, Sam. „History, Civilization and A Connecticut Yankee in King Arthur's Court.” In Peter Messen, Louis J. Budd, szerk. *A Companion to Mark Twain*. Oxford: Blackwell, 1988, 416-430.
- Hodges, Kenneth. „Wounded Masculinity: Injury and Gender in Sir Thomas Malory's Le Morte Darthur.” *Studies in Philology* 106. 1 (2009): 14-31.
- Kaeuper, Richard W. *Chivalry and Violence in Medieval Europe*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven-London: Yale University Press, 1987.
- Kelly, Kathleen Coyne, „Malory's Body Chivalric.” *Arthuriana* 6. 4 (1996): 52-71.
- Lynch, Andrew. *Malory's Book of Arms: The Narrative Combat in Le Morte Darthur*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- Malory, Sir Thomas. *Le Morte D'Arthur*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- . *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*. Fordította Tellér Gyula. Budapest: Magyar Helikon, 1970.
- Mann, Jill. „Knightly Combat in Le Morte D'Arthur.” In Boris Ford, szerk. *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Twain, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. New York: Bentam Books, 1982.
- . *Egy jenki Arthur király udvarában*. Fordította: Réz Ádám. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.
- . „The War Prayer.” in Charles Neider, szerk. *The Complete Essays of Mark Twain*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1963, 679-682.
- . „Ima háború idején.” Fordította Szentkuthy Miklós. In *Mennyei utazás*. Budapest: Maecenas, 1993, 90-93.



- Vinaver, Eugène. „Sir Thomas Malory.” In Roger Sherman Loomis, szerk. *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1959, 541-552.
- Whetter, Kevin S. „Warfare and Combat in Le Morte Darthur.” In Corinne Saunders, Francoise le Saux, Neil Thomas, szerk. *Writing War. Medieval Literary Responses to Warfare*. Cambridge: D. S. Brewer, 2004, 169-186.
- White, T. H. *The Book of Merlyn*. New York: Berkeley Publishing House, 2013.
- . *Merlin könyve*. Fordította: Szántai Zsolt. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1997.
- . *The Once and Future King*. New York: Berkeley Publishing House, 2008.
- . *Üdv néked, Arthur, nagy király*. Fordította: Szíjgyártó László. Budapest: Gondolat, 1973.

## PROHÁSZKA ERZSÉBET

### AZ EMBERT ÁBRÁZOLÓ KIS MŰFAJOK MEGÍTÉLÉSE A 18. SZÁZADI FRANCIAORSZÁGBAN

„Chardin varázsló, akinek kezéből a kor még nem csavarta ki a pálcát.”<sup>1</sup> — e szavakkal magasztalja Denis Diderot az általa egyik legkedveltebb francia zsánerfestőt 1769-es *Salon*-kritikájában. Meglepő sorok ezek, hiszen kritikáiban Diderot ritkán adott hangot fenntartás nélküli elismerésének, kiváltképp nem olyan festő esetében, mint Jean-Siméon Chardin: a művész kizárólag az úgynevezett kis műfajokhoz (*petits genres*) tartozó képeket alkotott, amelyek a korszakban nem tartoztak a becsben tartott művek közé.

Az író 1759-ben kezdi el művészetkritikai tevékenységét, vagyis a *Salonok* írását, ahonnan a fenti idézet is származik. A kritikák a Louvre „Négyszögletű termében” (*Salon Carré*) tartott kiállításokról kapták nevüket, ezeket először 1737-ben rendezték meg ezen a helyszínen a francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjainak alkotásaiból. Diderot ellátogatott a kiállításokra, és az ott látott festményekről otthon, emlékezetből készített leírásokat, amelyek 1759 és 1781 között a Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett *Correspondance littéraire* [Irodalmi Tudósítás] című kéziratos lapban jelentek meg.<sup>2</sup> Diderot *Salonjai* Grimmhez intézett levélformában íródtak, ez magyarázza kritikai írásai sokszor bizalmas hangvételét.<sup>3</sup>

A művészetkritika műfajának megszületése La Font de Saint-Yenne nevéhez fűződik, aki 1747-ben megjelenteti *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* [Elmélkedések a franciaországi festészet jelenlegi állapotának okairól] című írását, amely — a korszakban egyedülálló módon — nem tartalmaz művészettörténeti, művészetelméleti és művészéletrajzi utalásokat, csupán a műalkotások leírását és La Font-nak (a kiállított képekre és szobrokra vonatkozó, korántsem mindig

---

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Salon de 1769*, „Chardin est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette.” Chardin, *Attributs des arts* [A művészetek attribútumai] című képéről írt kritika. A részletet fordította Dániel Anna. In Dániel Anna, *Diderot világa* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 220.

<sup>2</sup> 1753 és 1759 (ez utóbbi dátum Diderot első *Salonjának* időpontja) között Grimm írja a folyóirat számára a művészetkritikai tárgyú cikkeket.

<sup>3</sup> Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Seyssel: Champ Vallon, 2008), 80-86.

pozitív) értékítéleteit.<sup>4</sup> A műfajt irodalmi szintre azonban Diderot emeli *Szalon*-kritikáival.

A korszakban az akadémikusok és a művészetelmélet-írók különbséget tesznek a magasabb rendűnek vélt, historikus témákat bemutató történeti festmények és az alantasabb tárgyúnak tartott, úgynevezett kis műfajok — mint például az életkép, a tájkép és a csendélet — között. Chardin mint csendéletfestő került be az Akadémia tagjai közé, de számos zsánerfestményt és portrét is alkotott, amelyek közül néhányat közelebbről is megvizsgálunk. Tanulmányunkban festészeti példákkal illusztrálva mutatjuk be az embert ábrázoló kis műfajok: a portré és a zsánerfestészet megítélését a korszakban, valamint annak az okait próbáljuk meg feltárni, hogy az oly nagy befolyással rendelkező Akadémia elvárásai ellenére miért választotta egyre több 18. századi francia művész az alacsonyabb rendűnek vélt kis műfajokat. Elöljáróban szeretnénk megjegyezni, hogy vizsgálódásaink nem művészettörténeti irányultságúak, mert elsősorban művészetelméleti és művészetkritikai szövegeket elemzünk, és a művészetkritika alapvetően irodalmi műfaj, hiszen legjelesebb művelői (mint például Diderot, vagy a nála kevésbé ismert korabeli kritikusok) az irodalmárok közül kerültek ki.

Mielőtt azonban rátérnénk vizsgálódásaink fő témájára, szükségesnek tartjuk, hogy röviden ismertessük a zsánerfestészet vagy más néven életképfestészet és a portré műfaját. A 20. és 21. századi esztétikai lexikonok meghatározásai egybehangzóan azt állítják, hogy ebbe a festészeti kategóriába tartoznak mindazok az alkotások, amelyek „a polgári, paraszti és udvari élet köznapi eseményeit, jeleneteit” ábrázolják.<sup>5</sup> A 18. században azonban még nem léteztek pontos meghatározások a különböző festészeti műfajokra, viszont — ahogy már fentebb is említettük — a festmény témája alapján ítélték meg az egyes alkotásokat és sorolták be őket műfajokba. Az úgynevezett *festészeti hierarchia* elve alapján kategorizálták és rangsorolták tehát a műveket. A hierar-

---

<sup>4</sup> Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) a versailles-i udvarban és Párizsban él, az irodalmi szalonokat látogatja. Név nélkül megjelent kritikai írásai közül legismertebb a *Réflexions [Elmélkedések]* című, amelyet az 1746-os Szalonon kiállított képek leírása és elemzése követ. La Font a festményekről hozott személyes ítélet létjogosultságát hirdeti. Lásd főművének az alábbi két kritikai kiadását: Étienne La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, szerk. Étienne Jollet (Párizs: ENSBA, 2001), és *La Peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, szerk. René Démoris és Florence Ferran (Párizs: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001).

<sup>5</sup> Vö. „Zsánerkép (életkép, genre, kép)” címszó. In Zádor Anna és Genthon István, szerk., *Művészeti Lexikon*, IV. kötet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 779.

chia elvét André Félibien<sup>6</sup> az Akadémia *Előadásaihoz* írt előszavában a következőképp fogalmazta meg 1667-ben:

Így az, aki tökéletesen ábrázolja a tájat, felette áll annak, aki csak gyümölcsöket, virágokat vagy kagylókat fest. Aki élő állatokat fest, becsesebb azoknál, akik csupán halott és mozdulatlan dolgokat ábrázolnak, és mivel az ember alakja Isten legtökéletesebb műve a földön, bizonyos, hogy az, aki Isten utánzója — azáltal, hogy emberi alakokat fest —, az összes közül a legkiválóbb.<sup>7</sup>

Igaz, hogy Félibien nem utal konkrétan sem a zsánerfestészet, sem a portré műfajára, a korabeli és a 18. századi teoretikusok mégis rá hivatkozva ítélnék úgy, hogy a festészeti hierarchiában a történeti festészet előrébb való minden egyéb, akár embert is ábrázoló kis műfajnál. A művészetelmélet-írók szerint ugyanis a zsánerképek és a portrék a történeti festményeknél kevésbé igénylik a művész képzelőerejének, fantáziájának a használatát. Mindkét műfaj tárgya a valóságban is látható, a zsánerképeké pedig megtörtént — tehát másolható — jelenet, ellentétben a magasabb rendűnek tartott történeti festmény témájával, amely általában nem létezik a valóságban, mert a festőnek egy múltban történt vagy különböző mitológiák által elmesélt eseményt kell a legapróbb részletekig elképzelnie.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> André Félibien (1619-1695), festészetteoretikus, elméletíró és történeti író, XIV. Lajos hivatalos udvari történetírója. A Festészeti Akadémia konferenciájának lejegyzője és szerkesztője. Poussin barátja, akinek életrajzát is megírja.

<sup>7</sup> „Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres.” André Félibien, „»Préface« aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667”, in A. Mérot, szerk., *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle* (Párizs: ENSB-A, 1996), 50-51. Magyarul: André Félibien, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája: a francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, ford. Kovács Katalin (Budapest: Eötvös József Kiadó, 2004), 30.

<sup>8</sup> Lásd René Démoris, „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières”, in G. Roques, szerk., *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art* (Nîmes : Jacqueline Chambon, 2000), 53-66.

## A zsánerfestészet

A zsáner elnevezést a klasszicizmus korában és a 18. században még nem használták következetesen, az e korokból származó művészetelméleti szövegekben ezzel a kifejezéssel csak elvétve találkozhatunk. Leginkább olyan szókapcsolatban használják, mint a zsánerfestő (*peintre de genre*): ezzel az átfogó kategóriával akarták megkülönböztetni a történeti festőket minden egyéb, más műfajra szakosodott festőtől. A Diderot és d’Alembert által szerkesztett *Enciklopédiában* a Watelet tollából származó „Zsáner” szócikk hasonlóan magyarázza ezt a kifejezést<sup>9</sup>:

A festőművészetében alkalmazott *zsáner* szó tulajdonképp arra szolgál, hogy megkülönböztesse a történeti festők osztályát azoktól, akik bizonyos tárgyak ábrázolására korlátozódtak, annak lefestéséhez sajátos tanulmányokat folytatnak, és egyfajta szabályt állítottak fel maguknak, mely szerint csak ezeket a tárgyakat ábrázolják: így azt a művészt, aki képei témájául csak állatokat, gyümölcsöket, virágokat vagy tájakat választ, *zsánerfestőnek* nevezzük (...) a zsánerfestészethez tartozó műfajok (*genres*) felosztódtak és a végtelenségig tovább lehet osztani őket: a tájkép létrehozta az épületek festőjét, vagy az állatok, a tengeri látképek megfestőit is (...) <sup>10</sup>

Fontos megjegyezni, hogy ez a meghatározás a zsánerfestők által feldolgozott témák között nem említi az emberábrázolást, sőt egyenesen kizárja. Ez a hiányosság arra enged következtetni, hogy a korszakban nem alakultak még ki az egyes festészeti műfajok határai, sőt az életképfestészetet annyira sem becsülték, hogy például Watelet szócikke említésre sem méltatja, vagy a művészetelmélet-írók a csendélettel és a tájképfestészettel azonos műfajnak tekintik.

---

<sup>9</sup> Élisabeth Lavezzi, *La scène de genre dans les Salons de Diderot* (Párizs: Hermann, 2009), 31.

<sup>10</sup> „Le mot de *genre* adapté à l’art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintures d’histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux-là: ainsi l’artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*. (...) les *genres* en Peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l’infini: le paysage a produit les peintres de fabriques, d’architecture, ceux d’animaux, de marine (...)” Claude-Henri Watelet, „Genre (Peinture)” szócikk, in Diderot et d’Alembert, *Encyclopédie*, VII. kötet, 1757, 598, <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.6:926:8.encyclopédie0513>  
Azon francia nyelvű idézetek magyarra való átültetésekor, amelyeknek nem létezik nyomtatásban megjelent fordítása, az idézeteket saját fordításunkban közöljük.

A 18. századi teoretikusok egyfelől nem használnak egységes kifejezést a zsánerfestészet műfajának megjelölésére, másfelől magát a *zsáner* szót sem olyan értelemben alkalmazzák, mint a későbbi korszakok elméletírói. Egyes korabeli szótárak a zánert mint „zenei kifejezés”<sup>11</sup>-t határozzák meg, míg a Pernety-féle, szintén 18. századi szépművészeti kéziszótár ugyanezen terminus kapcsán a következőt jegyzi meg: „A festészetben és a rézmetszésben különböző műfajok vannak”<sup>12</sup>. Pernety tehát — a mai értelemben külön festészeti műfaj megjelölésére szolgáló — „zsáner” (*genre*) terminust műfajt jelölő, általános értelemben használja, később pedig arra, hogy az egyes festészeti technikákat jellemezze.<sup>13</sup> Ez a terminológiai ingadozás is arra enged következtetni, hogy a „zsáner” kifejezésnek — és a zsánerfestészet műfajának — a 18. századi enciklopédiák szerzői és szerkesztői nem tulajdonítottak nagy jelentőséget.

A zsánerfestészetet a korszak művészetelmélet-írói sem igen méltatták. A 17. századtól fogva az irodalomban és a képzőművészetekben egyaránt az az eszme vált uralkodóvá, hogy csupán azok az alkotások méltók az olvasó és a néző figyelmére, amelyek képesek a közönséget meghatározó érzelmek ábrázolására. A fentebb említett festészeti műfajok hierarchiája is tulajdonképpen ezt az elvet tükrözi. Eszerint egyedül a — történelmi, vallásos vagy mitológiai tárgyú — történeti festmények képesek megindító jelenetek ábrázolására, és ennek következtében egyedül a hierarchia csúcsán található műfajok kapnak elismerést a francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjaitól, valamint a nevesebb műkritikusoktól.

Ez az elv hatja át Jean-Baptiste Dubos *Kritikai elmélkedések a költészetről és festészeztől* (*Réflexions critiques sur la poésie et de la peinture*) című 1719-es írását is, amely a költészet és a festészet esztétikai sajátosságait hasonlítja össze.<sup>14</sup> Bár tanulmányában DuBos nem említi konkrétan a zsánerfestészetet, mégis egyértelműen kiderül, hogy bizonyos jelenetek leírásakor erre a műfajra gondol:

---

<sup>11</sup> „un terme de musique”. Vö. Jacques Lacombe, „Genre” (szócikk), in *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l’architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique* (Párizs: chez la veuve Estienne & fils et chez Jean-Th. Herissant, 1752), 323. Idézi Lavezzi, *La scène...*, 32.

<sup>12</sup> „Il y a divers genres de Peinture et de Gravure”. Vö. Antoine-Joseph Pernety, Genre (szócikk), in *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...* (Párizs: chez Bauche, 1757), 331. Idézi Lavezzi, *La scène...*, 32.

<sup>13</sup> „différentes manières d’exécuter la peinture”, lásd Lavezzi, *La scène...*, 32.

<sup>14</sup> Jean-Baptiste Dubos abbé (1690-1742) diplomata, művészetteoretikus és -kritikus. Lásd Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, 186.

Egy falusi ünnepségen, vagy az őrség hétköznapi szórakozásain nem történik semmi, ami meg tudna bennünket indítani. Ebből az következik, hogy ezeknek a tárgyaknak az ábrázolása ugyan néhány pillanatig elszórakoztat bennünket, és tetszéssel adózunk a kézműves tehetséges utánzásának, az utánzás mégsem tud megindítani. Dicsérjük a festő kiváló utánzótehetségét, de felhánytorgatjuk neki, hogy olyan témákat választott munkája tárgyául, amelyek kevésbé érdekelnek bennünket.<sup>15</sup>

Dubos sajnálja, hogy a jó képességű (elsősorban holland és flamand) művészek olyan alkotások létrehozására vesztegetik el a tehetségüket, amelyek nem érintik meg a néző lelkét. A zsánerfestészetet lenézi, mert az — véleménye szerint — nem képes az érzelmek ábrázolására. A *Kritikai elmélkedések* második részében nyíltan foglal állást a holland festőkkel kapcsolatban. Bár elismeri a kidolgozás terén mutatott tehetségüket, és csodálja türelmüket, hogy képesek „hosszú ideig ugyanahhoz a műhöz odaszögezni magukat”,<sup>16</sup> felhánytorgatja nekik a szenvedélyek kifejezése terén mutatott hiányosságait.

Az első francia művészetkritikus, a már említett La Font de Saint-Yenne véleménye szintén a festészeti hierarchia elvét tükrözi:

(...) a legegyszerűbb és a legmegszokottabb — városban vagy vidéken játszódó — emberi cselekmények, a pásztorjelenetek, a vidéki multságok, a vásárok, a falusi menyegzők egészen a konyhákig, a fogadóig, az istállóig bezárólag [...] mind a flamandok kedvelt és alantas témái, amelyek egyedül azért keresettek, hogy megcsodálhassuk rajtuk az elbűvölő utánzást, a színnek frissességét és csodálatos elegyét, a lány ecsetvonásokat.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> „Il n'est rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertissements ordinaires d'un corps de garde qui puisse nous émouvoir. Il s'ensuit donc que l'imitation de ces objets peut bien nous amuser durant quelques moments, qu'elle peut bien nous faire applaudir aux talents que l'ouvrier avait pour l'imitation, mais elle ne saurait nous toucher. Nous louons l'art du peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour l'objet de son travail des sujets qui nous intéressent si peu.” abbé Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1. rész, 6. szakasz (Párizs: École nationale supérieure des Beaux-Arts), 18.

<sup>16</sup> „(...) de se clouer longtemps sur un même ouvrage”. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2. rész, 7. szakasz, 193.

<sup>17</sup> „(...) actions humaines les plus simples, & les plus familières, soit à la ville où à la campagne, scènes pastorales, festes champêtres, foires, nêces de village, enfin jusqu'aux cuisines, aux tavernes, aux

A kritikus zsánerképekkel kapcsolatos nézetei megegyeznek Dubos felfogásával: ő sem beszél elismerően az életkép-jeleneteket ábrázoló festményekről, csupán gondos kidolgozásukat dicséri.

## A portré

A zsánerfestészettel ellentétben a portré műfaja ismertebb — és elismertebb — a korszakban, meghatározásai konkrétabbak és megnevezése is egyértelmű. Félibien — már említett, az Akadémia *Előadásaihoz* írt előszavában — a portré műfajában alkotó művészt konkrétan megemlíti, míg a zsánerfestőt említésre sem méltatja. Úgy véli, hogy a legtökéletesebb teremtmény a földön az ember, következésképpen az emberi alakokat ábrázoló művész több megbecsülést érdemel, mint az, aki élettelen témákat választ alkotása tárgyául:

Bár (...) az a festő, aki csak portrékat készít, még nem érte el a művészet legtökéletesebb fokát, és nem tarthat igényt arra a dicsőségre, amely a legbölcsebbeket illeti meg. Ezért egyetlen alak ábrázolása helyett egyszerre több alakot kell mutatnia; a történelmet és a mondákat kell feldolgoznia (...).<sup>18</sup>

Noha Félibien a portrét a többi kis műfaj fölé helyezi, ugyanakkor az is kiderül írásából, hogy azt a művészt, aki képén csupán egyetlen alakot fest meg, alacsonyabb rendűnek tekinti a történeti festőnél, aki egyszerre több személyt is ábrázol. A festészeti hierarchiában a portré műfaja a historikus és allegorikus témájú festmények után a második helyet foglalja el. A Diderot és d'Alembert által szerkesztett *Enciklopédiában* is

---

écuries sujets favoris & ignobles des Flamands ,(...) sont uniquement recherchés pour y admirer une séduisante imitation, une fraîcheur & une fonte merveilleuse de couleurs, une suavité de pinceau.” Etienne La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier* (1754) (Genève: Slatkine, 1970), 74-75.

<sup>18</sup> „Cependant (...) un peintre qui ne fait que des portraits n’a pas encore atteint cette haute perfection de l’art, et ne peut prétendre à l’honneur que reçoivent les plus savantes. Il faut pour cela passer d’une seul figure à la représentation de plusieurs ensembles, il faut traiter l’histoire et la fable (...)” Félibien, „»Préface« aux *Conférences*”, in A. Mérot (Párizs: ENSB-A, 1996), 50-51.



pontosabb a portré definíciója, mint a zsánerfestészeté: „Olyan festő alkotása, aki a természet alapján, nagy vagy kis méretben utánozza egy alak képét, arcát, jellemét (...) E festészeti műfaj legfőbb érdeme a pontos hasonlóság, ami elsősorban az ábrázolt személyek jellemének és arckifejezésének megjelenítésében áll.”<sup>19</sup> A portré 18. és 20. századi meghatározása között már korántsincs akkora a különbség, mint a zsánerfestészet definíciói esetében, sőt szinte meg is egyeznek, mint ahogyan ez a *Művészeti Lexikon* meghatározásából is látható: „Az egyén individuális ismertetőjegyekkel való ábrázolása a képzőművészetben”<sup>20</sup>.

Roger de Piles a *Cours de peinture par principes [Előadások a festészet elveiről]* című művében részletesen foglalkozik a portré műfajával: meghatározza, milyen szempontok szerint kell úgy megfesteni egy portrét, hogy az tökéletes legyen. Legfőbb kritériumnak azt tekinti, hogy a művész a legapróbb részletekig hűen adja vissza a modell külső tulajdonságait, emlékezzen a legelőnyösebb beállítására, hiszen a portré alanya időközben elfáradhatott, és feltételezhetően nem a legkedvezőbb arcát mutatja. Végül pedig a festőnek össze kell hasonlítani a képet a modellel, hogy lássa, mi hiányzik még az alkotásról.<sup>21</sup> Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy míg a művészetteoretikusok a portré esetében az egyik elsődleges követelménynek az utánzás hűségét tartották, addig a zsánerképek esetében megvetendőnek ítélték, ha a művész csupán lemásolta a hétköznapi embereket és jeleneteket, mint ahogyan ezt Dubos és La Font de Saint-Yenne

---

<sup>19</sup> „Ouvrage d'un peintre qui imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'une personne en grand, ou en petit. (...) Le principal mérite de ce genre de peinture est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente.” *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*. Mis en ordre et publié par Diderot et par d'Alembert (1751-1780), 13. kötet (Párizs), 154.

[http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject\\_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/](http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/)

<sup>20</sup> „Portré” címszó, in Zádor Anna és Genthon István, szerk., *Művészeti Lexikon*, IV. kötet (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983), 812.

<sup>21</sup> „Pour copier avec profit (...) il est à propos d'observer les premiers moments (...) de les donner en garde à sa mémoire pour s'en servir sur la fin du travail; parce que le modèle, las d'avoir été longtemps dans la même place, a épuisé (...) il vous reste encore une chose à faire, c'est de mettre le portrait auprès du modèle, afin que dans une distance raisonnable vous puissiez juger définitivement par la comparaison que vous en devez faire s'il ne manque rien pour l'entière perfection de votre ouvrage.” Roger de Piles, *Cours de peintures par principes* (1708) (Párizs: Gallimard, 1989), 136-137. Roger de Piles (1636-1709) diplomata, festő és művészetteoretikus, a 17. századi francia művészetelméletet meghatározó, rajz és szín vitájában a szín elsőse mellett foglal állást. Számos művészeti tárgyú írása közül legismertebb – a nézetei összegzésének tekinthető – *Cours de peinture par principes* (1708) illetve a *Dialogue sur le coloris* [Párbeszéd a koloritról] (1673).

írásaiban láttuk. A portré megítélése tehát a felvilágosodás korában lényegesen pozitívabb volt, mint az életképfestészeté, hiszen míg ez utóbbi műfaj egyszerű, hétköznapi jeleneteket mutat be, amelyek szereplői leginkább szerény körülmények között élő emberek, addig a portré modelljei rendszerint a társadalom felsőbb, gazdagabb rétegeiből kerültek ki, és az arcképek általában megrendelésre készültek. Ebből fakadóan az elméletírók Félibienhez hasonlóan „kellemes témáknak” (*sujets agréables*) tekintették őket, mert — legalábbis a 17. században — általában „nagy embereket” (*grands hommes*)<sup>22</sup> ábrázoltak.

### Diderot művészetfelfogása

Miután nagy vonalakban bemutattuk a zsánerfestészet és a portré definícióit és megítélését a 18. században, a továbbiakban néhány konkrét, az említett műfajokhoz tartozó festmény közelebbi bemutatására térünk rá. Elemzéseink során leginkább a Diderot *Szalonjaiban* található festményleírásokra és -kritikákra támaszkodunk, e leírások ugyanis egyedülállóak a korszakban. Diderot részletesen, sokszor oldalakon keresztül ad jellemzést egy-egy, a Szalonban kiállított festményről, és kritikáiban megosztja szubjektív véleményét az olvasóval. Diderot merész, nem egyszer meglehetősen kritikus hangvételű képleírásainak nagyrészt az volt az oka, hogy a *Correspondance littéraire* kis példányszámú, kéziratosszerű folyóirat volt, amelynek csekély számú olvasói Európa előkelőségei közül kerültek ki, a nagyközönséghez nem jutottak el ezek az írások, így az író bátran ki merte fejteni szubjektív véleményét.

Mindazonáltal Diderot *Szalonjai* hű képet adnak arról, hogy a 18. század második felében hogyan ítélték meg az egyes festményeket, festőket és festészeti műfajokat Franciaországban, valamint a megítélésükben bekövetkező változásokról is. Az őt megelőző művészeti tárgyú írások szerzőitől eltérően Diderot ugyanis sohasem magát a festészeti műfajt kritizálja, hanem mindig egy konkrét alkotást vizsgál meg részletesen, és közvetve tesz utalást a képek műfajára. A festmények megalkotásának módjáról, azaz a festészeti technikákról Diderot az *Értekezés a festőművészetről* című tanulmányában ír részletesebben, amelyben — a korszakban egyedülálló módon — bolygatni meri a szigorú akadémiai szabályokat. *Értekezése* voltaképpen az 1765-ös *Szalon* kötet

---

<sup>22</sup> Félibien, „»Préface« aux Conférences”, 50.

záró fejezete, amelyben a kritikus elutasítja az udvari normákat: a „természetesség” meggyalázásának tartja őket, és azt hirdeti, hogy a művészetnek nem a szép természet, hanem a *természetet* kell hűen utánoznia.<sup>23</sup> Szerinte a „természet nem csinál in-korrekt dolgot. Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka; és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, amilyennek lennie kell”.<sup>24</sup> A természet tehát felette áll a művészetnek. A testileg fogyatékos ember „a természetben nem bánt bennünket, mert minden összefügg; kis szomszédos változások előkészítik ezt a formátlan-ságot és kiegyenlítik”.<sup>25</sup> Minden okozatilag meghatározott, s így semmi sem abszolút formátlan, még a púpos ember sem, hiszen a torz emberi alak végső soron természeti hatások eredményeként vált olyanná, amilyen.<sup>26</sup> Diderot szerint a művészetben

(...) az arányok meg nem állhatnak a természet zsarnoksága előtt, és (...) kor meg foglalkozás száz meg száz különböző módon ez arányok elhagyására kényszerítenek bennünket. Sohse hallottam, hogy valamely alakot rosszul rajzoltnak mondtak, ha külső szervezete jól feltünteti korát és azt a megszokottságot vagy könnyűséget, mellyel napi teendőit végzi.<sup>27</sup>

A kritikus úgy véli, hogy a festőnek elsősorban a természetet kell hűen ábrázolnia, az alkotást nem szabad semmiféle mesterkélt szabályrendszernek alávetnie, és azt tartja különösen lényegesnek, hogy a művészet *igaz* legyen. Kifogásolja továbbá az Akadémia által támogatott „műtermi modort”<sup>28</sup>, amellyel hamis, előre beállított kompozíciókat festenek meg:

A társadalomban a polgárság minden rendjének megvan a maga jellege és kifejezése; a kézművesnek, a nemesnek, a polgárnak, az írónak, a papnak, a bírónak, a katonának. (...) Minden életállapotnak megvan a maga sajátos jellege és kifejezése. Ha elveszted érzékedet aziránt, hogy mi a különbség

---

<sup>23</sup> Zoltai Dénes, *Az esztétika rövid története* (Budapest: Kossuth, 1987), 164-200.

<sup>24</sup> Denis Diderot, „Értekezés a festőművészetről”, in uő, *Diderot válogatott filozófiai művei II*, fordította Alexander Bernát (Budapest: 1915), 133. Lásd erről: Kisbali László, „Diderot időszerűtlensége: a szépről,” in uő, *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*, szerk. Szécsényi Endre, (Budapest: L'Harmattan 2009), 73-88.

<sup>25</sup> Diderot, „Értekezés”, 134.

<sup>26</sup> Zoltai, *Az esztétika rövid története*, 170.

<sup>27</sup> Diderot, „Értekezés”, 134-135.

<sup>28</sup> Zoltai, *Az esztétika rövid története*, 170.

ember és ember közt, ha társaságban jelentkezik és ha érdek hatja cselekvésre, ha egyedül van és ha nézik, akkor vedd ecsetedet a tűzbe. Mert akkor csak elakadémizálsz, fölfúvód, széllel béleled alakjaidat.<sup>29</sup>

A művészetnek mindenekelőtt magát az életet kell tehát tanulmányoznia, pontosabban az embereknek az élet különböző körülményei között tanúsított magatartását. A kritikus azt is szükségesnek tartja, hogy a művész valóságos életviszonyai között ábrázolja modelljét, és az alábbi szavakat intézi a festőhöz:

(...) menjetek a falusi korcsmába, és majd ott látjátok, hogyan viselkedik igazában a haragos ember. Keressétek föl a nyilvános jeleneteket, figyeljétek meg az embereket az utcán, a kertben, a piacon, a házban, s akkor lesznek igazi fogalmaitok az emberek valóságos cselekedeteiről az életben.<sup>30</sup>

Diderot felhívása, hogy a festő hétköznapi embereket ábrázoljon hétköznapi környezetben, tulajdonképpen a zsánerfestészet fő célkitűzése. Amint láttuk, a zsánerfestészetet a műfajok között ugyan nem tartotta sokra az Akadémia, ennek ellenére Diderot rendkívüli részletességgel ad leírást egy-egy hétköznapi jelenetet ábrázoló festményről, és a zsánerfestők közül Chardin — és különösen Greuze — alkotásait mutatja be a *Szalonokban*.

Bár a portré műfajáról nem ír túl részletesen *Értekezésében*, viszont — ugyanúgy, mint ahogyan a többi festmény esetében — itt is hangsúlyozza a hitelesség elvét, amelynek az arcképeken is tükröződnie kell. Szerinte egy arckép lehet szomorú, komor, búskomor, derűs, mert ezek az állapotok állandóak. Ezzel ellentétben a nevető portré „nemesség, jellem, sokszor igazság nélkül való, tehát ostobaság”.<sup>31</sup> Úgy gondolja, hogy állapotunkból kifolyólag nem nevetünk, mert „a nevetés átmeneti. Az ember alkalomadtán nevet, de nem nevet foglalkozásánál fogva”.<sup>32</sup> Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy Diderot általában a festmények megalkotásának módját kritizálja, nem pedig magukat a kis műfajokat. A festészeti hierarchiát szinte figyelmen kívül hagyja, amikor az értekezés „Szerkezetről” szóló fejezetében a festészet zsáner- és történeti festészetre

---

<sup>29</sup> Diderot, „Értekezés”, 156-157.

<sup>30</sup> Diderot, „Értekezés”, 137.

<sup>31</sup> Diderot, „Értekezés”, 176.

<sup>32</sup> Diderot, „Értekezés”, 176.

való osztásáról elmélkedve megállapítja, hogy megkülönböztetés nélkül zsánerfestőnek nevezik azokat is, akik „csak virágokkal, gyümölcsökkel, állatokkal, fákkal, erdőkkel, hegyekkel foglalkoznak, és azokat is, kik a közönséges és családi életből veszik tárgyait.”<sup>33</sup> A korabeli művészetelmélet-írókhoz hasonlóan a kritikus nem tesz minden esetben különbséget a csendélet- és az életképfestők között. Ezért is meglepő, mikor egy-egy életképről elismerően nyilatkozik, holott magát a műfajt nem tartja nagyra. A későbbiekben arra is kitérünk, hogy az író véleménye egy-egy, ugyanazon műfajhoz tartozó, akár egymást követő alkotásról merőben eltérő lehet.

Chardin életképei megfelelnek a Diderot által támasztott követelményeknek, azaz *egyszerűek és természetesek*: az embert valóságos élethelyzetében ábrázolják, nincs bennük semmi abból a „műtermi modorból”, amelyet az író nem kedvel. Ezzel szemben „élesen s kíméletlen gúnnyal”<sup>34</sup> támadja mindazt, ami nem felel meg a valóságnak vagy túl mesterkéltnak. Kritizálja a rokokó idilljét, ezzel együtt Boucher képeit is, amelyeken szerinte a beállítás hamis és hazug: „No, barátom, nincs rendőrség itt az Akadémián? (...) nem volna-e szabad végigugdalni az egész Szalonon keresztül, le a lépcsőn, az udvarba (...). Fájdalom, nem. Itt kell maradnia a maga helyén, ám a fellázadt jó ízlés kegyetlenül, de igazságosan kivégzi.”<sup>35</sup> A továbbiakban megnézzük közelebbről, miként vélekedik az író néhány konkrét, a zsánerfestészet és a portré műfajához tartozó alkotásról.

---

<sup>33</sup> Diderot, „Értekezés”, 174. o. Az idézet folytatása: „De állítom, hogy Greuze-nek, *Az apa, ki családjának felolvas, A háládatlan fiú* és *Az eljegyzés* című képei, Vernet-nek *tengeri képei*, melyekben annyi jelenet és esemény foglaltatik, reám nézve vannak annyira történeti képek, mint Poussin *Hét szentsége*, Le Brunnek *Darius családja*, vagy Van Loo *Zsuzsanna*-ja.”

<sup>34</sup> Garas Klára, *Chardin (1699-1779)* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963), 15.

<sup>35</sup> „Mon ami, est-ce qu’il n’y a point de police à cett Académie? Est-ce qu’au défaut d’un commissaire aux tableaux qui empêchât cela d’entrer, il ne serait pas permis de le pousser á coups de pied le long du Salon sur l’escalier, dans la cour, jusqu’à ce que le berger, la bergère, la bergerie, l’âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l’enfant, toute la pasorale fût dans la rue? Hélas! non, il faut que cela reste en place; mais le bon goût indigné n’en fait pas moins la brutale, mais juste exécution.” Denis Diderot, *Salon de 1765* (Párizs: Hermann, 1984), 61. (fordította Garas Klára, in Garas, *Chardin*, 15.)

## Festményelemzések

Először Chardin egy zsánerfestményét vizsgáljuk meg, *Az asztali áldás* címűt. A festő alkotásaira jellemző, hogy áthatja őket a béke: az ábrázolt alakok nyugalomban végzik tevékenységeiket, úgy tűnik, senki és semmi nem sürgeti őket, még akkor sem, ha épp egy fontosnak tűnő hétköznapi feladat elvégzéséről is van szó.

A kiegyensúlyozottság uralja Chardin az *Az asztali áldás* (*Le Bénédicité*<sup>36</sup>) című képét is, a művészről Diderot azt állítja, hogy művészete „mindig igen hű utánzása a természetnek”<sup>37</sup>. A festmény egy teljességgel mindennapi eseményt ábrázol: egy anyát láthatunk a képen, amint az ebéd megkezdése előtt épp imádkozni tanítja gyermekeit. A szobában a játékok rendezetlenül hevernek a földön, a nagyobbik kislány imádkozás közben lopva kinyitja szemét és testvérét lesi, kihasználva a pillanatot, hogy édesanyja nem rá figyel. A néző elé táruló jelenetben nincs semmi mesterkéeltség, az alakokat úgy ábrázolja a festő, ahogyan a hétköznapiak is viselkednek. Az alakok egyszerű öltözéke és a helyiség berendezése középosztálybeli családra utal. Úgy tűnik, mintha a képen szereplő asszony csak egy bizonyos tevékenységgel törődne: azzal, hogy az egyik kislányát imádkozni tanítsa. Semmi más nem érdekli, még az sem, hogy a másik gyermeke nem imádkozik, sem az, hogy a szobában rendetlenség uralkodik.

Ez a fajta mozdulatlan figyelem és nyugalom figyelhető meg Chardin legtöbb zsánerfestményén. A korabeli kritikusok közül talán Diderot az, aki leginkább csodálja a festő tehetségét, ugyanakkor sajnálja is, hogy a művész csendéleteket és életképeket fest, mivel azokat alantas és „szegényes” témáknak tartja, éppúgy, mint ahogyan a korszakban a legtöbb kritikus. Így ír Chardinról egyik, 1769-es kritikájában: „Chardin nem történeti festő, de nagy ember”.<sup>38</sup> Ezzel a kijelentéssel nyilvánvalóvá válik, hogy Diderot fejet hajt Chardin előtt, ám — engedve a korabeli ízlésvilágnak és elvárásoknak — nem azt állítja, hogy Chardin nagy festő, hanem „csupán” annyit, hogy *nagy ember*.<sup>39</sup> Mégis

---

<sup>36</sup> Lásd függelék 1. kép

<sup>37</sup> „C’est toujours une imitation très fidèle de la nature (...)”, Diderot, „*Salon de 1761*”, in *Œuvres*, IV kötet, Esthétique-Théâtre, szerk. Laurent Versini (Párizs: Robert Laffont, 1996), 330. A Hermann-féle kiadásban: Diderot, „*Salon de 1761*”, in *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763* (Párizs: Hermann, 1984), 142.

<sup>38</sup> „Chardin n’est pas un peintre d’histoire, mais c’est un grand homme”, Denis Diderot, *IV. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781 Pensées détachées sur la peinture* (Párizs: Hermann, 1995), 42.

<sup>39</sup> René Démoris, „Diderot et Chardin: la voie du silence”, in *Diderot, les Beaux-Arts et la musique* (Aix-en-Provence: Publications de l’université de Provence, 1986), 43-54.

úgy véli, hogy a festő alkotásai megnyugvást nyújtanak a néző szemének: szívesen elidőz egy Chardin-festmény előtt, amely észrevétlenül is felüdítően hat rá: „A szem mindig felfrissül, mert a képeken nyugalom és harmónia uralkodik. Ösztönösen állunk meg egy Chardin-kép előtt, akárcsak az utazástól megfáradt vándor, aki — majdhogynem anélkül, hogy észrevenné — letelepszik azon a helyen, amely zöld tisztást, csendet, vizet, árnyékot és felfrissülést nyújt neki.”<sup>40</sup>

Diderot egy-egy festőről alkotott véleménye többször is változik az évek során: előfordul, hogy ugyanakkor a művészek az alkotását egyszer dicséri, máskor pedig kíméletlenül bírálja. Chardin művészetét általában csodálja, többször is említi más festőknek, hogy vegyenek róla példát, ennek ellenére az 1765-ös *Salon*-ban úgy véli — igaz, nem a festő zsánerképeiről, hanem csendéleteiről —, hogy ez a fajta festészet „nem követel egyebet, csak tanulást, türelmet, semmi lelkesedést, kevés zsenialitást, csekély költészetet, sok technikát és igazságot, ezen kívül semmi mást.”<sup>41</sup>

A kritikus Jean-Baptiste Greuze *Elkényeztetett gyermek*<sup>42</sup> című, szintén az 1765-ös *Salon*-on kiállított zsánerképével sincs teljesen megelégedve. A festmény egy anyát és a fiát ábrázolja ebéd közben, azt a pillanatot ragadja meg, amikor a gyermek a leveséből egy kanállal a kutyájának is ad. Diderot kritizálja az asszony öltözkészékének és hajának ábrázolását, a kislányról pedig azt írja, hogy szép, de csak festészeti szempontból, nem pedig úgy, mint ahogyan azt egy anya szeretné.<sup>43</sup> A kritikus azt is szóvá teszi, hogy Chardin festményeivel ellentétben Greuze alkotásai általában túlzásfoltak és nem áttekinthetők, egyszerre sok szereplőt és tárgyat ábrázolnak, s ez a zavaros kompozíció nem nyújt megnyugvást a néző szemének, hanem inkább összezavarja.<sup>44</sup>

Greuze eredeti szándéka az volt, hogy az Akadémia mint történeti festőt válassza őt be tagjai közé. 1769-ben meg is festi az Akadémia számára *Septimus Severus és Cara-*

---

<sup>40</sup> „On s’arrête devant un Chardin, comme d’instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s’asseoir, dans presque s’en apercevoir, dans l’endroit qui lui offre un siège parais, de verdure, du silence, des eaux, de l’ombre et du frais”, Denis Diderot, *Ruines et paysages, III. Salon de 1767* (Párizs: Hermann, 1959), 175. (fordította Bartha-Kovács Katalin, in uő, *A csend alakzatai a festészetben. A francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században* [Budapest: L’Harmattan, 2010], 39.)

<sup>41</sup> „(...) cette peinture qu’on appelle de genre (...) ne demande que de l’étude, de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c’est tout.” Diderot, *Salon de 1765* (Hermann), 118.

<sup>42</sup> Lásd függelék 2. kép.

<sup>43</sup> Diderot, *Salon de 1765* (Hermann), 185.

<sup>44</sup> „La composition en est alourdie, confuse. La mère, l’enfant, le chien et quelques ustensiles, aurait produit plus d’effet. Il y aurait eu du repos qui n’y est pas.” Diderot, *Salon de 1765* (Hermann), 185.

*calla (Septime Sévère et Caracalla)*<sup>45</sup> című történelmi tárgyú képét. A várt siker azonban elmarad: az Akadémia egyöntetűen azon a véleményen van, hogy Greuze nem méltó a „történelmi festő” címre, hanem csupán zsánerfestő lehet.<sup>46</sup> Diderot is úgy véli, hogy a festő nem tudott megbirkózni a történelmi festészet által támasztott elvárásokkal: szigorú kritikával sújtja a bemutatott festményt. Csalódottsága után Greuze visszatér az életképfestészethez, alkotásait azonban ezután is áthatják a történelmi festészetre jellemző sajátosságok, mint az érzelmekkel teli jelenetek, egy esemény bemutatása vagy éppen a mozgalmasság. Ezekről az 1769 után keletkezett festményekről Diderot már elismerően beszél, dicséri technikájukat, témájukat, csodálja az általuk kifejezett érzelmeket. Greuze a *Septimus Severus és Caracalla* megalkotása előtt is előszeretettel festett családi eseményeket feldolgozó jeleneteket, amelyek sokszor úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint egy folytatásos regény különböző fejezetei. A képek szereplői ugyanazok, csak egyszer esküvőre készülődnek (*Falusi menyegző*), máskor pedig beteg apjukat ápolják (*Gyermeki hála*). Ezek a képek legtöbbször idealizált családokat mutatnak be, mint ahogyan az a *Falusi menyegző (L'accordée de village)*<sup>47</sup> című festményen is látható.<sup>48</sup>

A képen a népes család minden tagja összegyűlik abból az alkalomból, hogy a jegyző jelenlétében ünnepélyesen aláírják a házassági szerződést, ez ugyanis a 18. században megelőzte a templomi szertartást. A szoba berendezése és a szolgálók jelenléte alapján feltételezhető, hogy egy jómódú vidéki család tagjait láthatjuk a festményen. Diderot dicséri Greuze részletes ábrázolásmódját, valamint azt, hogy a kép „az érzelmesség és a jó erkölcs”<sup>49</sup> jegyeit mutatja. Greuze számos morális tartalmú festménye közül ez az első, amelyen a „tisztességes családot” mutatja be, ahol a családfő központi szerepet játszik, jó erkölcsre tanítja gyermekeit, akik ezért mind tisztelik őt. A kép azt a meggyőződést tükrözi, hogy a példaértékű család becsben tartja a szokásokat és hozományt ad a leendő férjnek. Megint csak Diderot szavaival élve: „ez a dolgok megfelelő rendje”.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> A kép teljes címe: *Septimus Severus fia, Caracalla szemére veti, hogy az életére akart törni (Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner)*

<sup>46</sup> Lásd Daniel Arasse, „L'échec du *Caracalla*: Greuze et l'étiquette du regard”, in *Diderot et Greuze* (Clermont: Adosa, 1986), 107-120.

<sup>47</sup> Lásd függelék 3. kép.

<sup>48</sup> Bernard Lamblin, *Peinture et temps* (Párizs: Klincksieck, 1983), 535.

<sup>49</sup> „(...)de la sensibilité et de bonnes mœurs (...)”, Diderot, *Salon de 1763*, 170.

<sup>50</sup> „(...) c'est la chose comme elle a dû passer.” Diderot, *Salon de 1763*, 164-165.



E néhány példa alapján láthatjuk tehát, hogy a kritikus képes elhatárolódni a festőtől és csupán az alkotásait méltatni, hiszen ugyanannak a művésznek egyszer csodálja képeit, máskor viszont módfelett kritizálja. Greuze portréiról sem mindig egyforma a véleménye, sőt néha az is előfordul, hogy ugyanabban a *Szalonban* található, egymást követő képleírásai is merőben különbözőek. Míg az 1765-ös *Szalonban* a 115. számot viselő, mintegy másfél oldalas, Greuze feleségének portréját bemutató véleménye pozitív — a kritikus azt írja, hogy „teljesen szép, igaz és bölcs”<sup>51</sup> —, addig a 116. számú, csupán másfél soros, *Watelet* portréját bemutató kommentár nagy mértékben eltér ettől. Diderot csupán annyit jegyez meg róla, hogy a modell „fakó”, „mogorva”, épp olyan, mint a modell maga, és a festő jobban tenné, ha inkább megfordítaná vásznát.<sup>52</sup>

François Hubert Drouais *Provence grófnéjának portréja (Le Portrait de madame la comtesse de Provence)*<sup>53</sup> című festményről jó véleménye van: úgy véli, hogy az alkotás, „nagyon is dicsérni való”<sup>54</sup>. Az ezt követő képleírása azonban teljességgel eltér az előzőtől: Guillaume Voirot portréit<sup>55</sup> már egyenesen „rossznak” véli.<sup>56</sup>

Vizsgálódásainkból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a Francia Festészeti és Szobrászati Akadémia hatalma és befolyása a 18. század második felétől hanyatlóban van, hiszen a korábban lenézett zsánerfestészetről szóló kritikák között számos kedvező is akad, annak ellenére, hogy a művészetteoretikusok a század elején szinte még szóra sem méltatták ezt az embert ábrázoló kis műfajt. A portré megítélése viszont a század folyamán nem sokat változik, csupán az ábrázolásmódja válik kevésbé mesterkeltté: a század közepe táján a művészek egyre jobban elvonatkoztatnak a szigorú akadémiai szabályoktól és inkább a „hitelesség” elvére hagyatkoznak. Modelljeik már nem csupán a felsőbb, arisztokratikus rétegekből kerülnek ki, hanem családtagjaikat, vagy más, teljességgel hétköznapi emberek arcát is vászonra viszik.<sup>57</sup> A portrét ábrázoló ké-

---

<sup>51</sup> A kép címe *Madame Greuze portréja*. „(...) cela est tout à fait beau, vrai et savant(...)”, Diderot, *Salon de 1765* (Hermann), 189.

<sup>52</sup> „Il est terne; il a l’air d’être imbu, il est maussade. C’est l’homme; retournez la toile.” Diderot, *Salon de 1765* (Hermann), 189.

<sup>53</sup> Lásd függelék 4. kép.

<sup>54</sup> „(...) très à louer”, Diderot, *Salon de 1771* (Hermann), 163.

<sup>55</sup> Lásd függelék 5. kép.

<sup>56</sup> „Mauvais portraits, sans vigueur”. Diderot, *Salon de 1771* (Hermann), 164.

<sup>57</sup> Lásd például Greuze-nek a portré és a zsánerkép műfaja között elhelyezkedő, fiatal lányokat ábrázoló festményeit, amelyek közül a legismertebb a *Halott madarát sirató lány (Jeune fille, qui pleure son oiseau mort, 1759)*.

pek által a néző betekintést kap a szereplő intim életébe is, hiszen a festmény sokszor már nemcsak az ábrázolt személyt mutatja be, hanem azt is, hogy hol és hogyan, milyen körülmények között él.<sup>58</sup> A kép ugyanakkor családi érzelmeket is bemutatthat, ami korábban nem volt jellemző. A 18. század vége táján a festők már nem csupán megrendelésre készítenek portrékat, hanem saját örömeikre is.<sup>59</sup> Mindezek a században végbemenő politikai és társadalmi változások hatását is tükrözik, a korabeli eszmék ugyanis az emberek közötti egyenlőséget hirdetik, a tudósok pedig az ember gondolkodását, elméjét kutatják. Az arisztokráciával szemben egyre erőteljesebben lép fel a polgárság, ami a festészet műfajában is tükröződik. Összegzésképp elmondhatjuk, hogy a festészeti hierarchia a század végén veszít jelentőségéből: a művészek egyre inkább elhatárolódnak attól, hogy megfeleljenek ennek az elvárásnak, és alkalmazkodnak a közönség megváltozott ízlésvilágához is, aminek következtében a műfajok megítélése éppúgy megváltozik, mint a képek tárgya.

---

<sup>58</sup> Lásd például Maurice Quentin de la Tour *Madame de Pompadour* (1755) vagy François Boucher *A reggeli (Le Déjeuner)* (1739) című. festményét.

<sup>59</sup> Lásd például Élisabeth Vigée Le Brun, *A festő önarcképe a lányával (Autoportrait avec sa fille)* (1786) című képét.

FÜGGELÉK

1. kép.



Jean-Siméon Chardin, *Az asztali áldás (Le Bénédicité)*, 1744.

2. kép.



Jean-Baptiste Greuze, *Elkényeztetett gyermek*, (*L'enfant gaté*), 1765.

3. kép



Jean-Baptiste Greuze, *Falusi menyegző*, (*L'accordé de village*), 1761.

## 4. kép



François Hubert Drouais, *Provence grófnéjának portréja (Le Portrait de madame la comtesse de Provence)*, 1771.



5. kép



Guillaume Voirot, *Madame de Montesson*, 1760.

## SERESTÉLY ZALÁN

### JÓLTÁPLÁLT METAFIZIKÁK

#### IRÁNYVONALAK A BORGES-ÉLETMŰKORPUSZ MAGYAR VONATKOZÁSÚ RECEPCIÓJÁBAN

Tanulmányom Jorge Luis Borges életútjának/életművének (a distinkciót maga az életműkorpusz nehezíti meg, ám tény, hogy a továbbiakban vizsgált, az alkotói teljesítményt nagyjából az alkotói pálya záró szakaszán összegző-méltató szövegek<sup>1</sup> sem reflektálnak kellő éleslátással a problémára) néhány olyan reprezentatív, magyar vonatkozású méltatását-összegzését vizsgálja, melyek visszatérő mintázataik révén rávilágíthatnak a korpusz magyar befogadástörténetének némely sajátosságaira.

Az imént említett értelmezői mintázat „őseredetijét” az az utószó adja, melyet Székely András fűzött az első magyar nyelvre fordított novellaválogatáshoz. A *Körkörös romok* című kiadásról van szó,<sup>2</sup> melyet Boglár Lajos szerkesztésében adott közre a *Móra Ferenc Könyvkiadó* 1972-ben (A Kozmosz Fantasztikus Könyvek sorozatban). Székely András utószavában tetten érhető azon értelmezői beállítódások java, melyek az argentin szerző megítélését máig meghatározzák magyar nyelvterületen.<sup>3</sup>

Bizonyára a mindenkori ismeretlen méltányos fogadtatását előkészítő tudósok embertelen, szinte paradox penzuma az ismeretlenben megragadni az ismerőst, elhelyezni egy olyan politikai-szociokulturális kontextusban, mely egyszerre vágyja és féli az idegent.

Elsősorban a rokonítás mozzanatát emelem ki Székely utószavából. A szerző a világ mint labirintus borgesi toposzát kulturális átörökítési mechanizmusaink tökéletlenségéből vezeti le, abból a tényből tehát, hogy a másolás, vagy sokszorosítás során elkerülhetetlenül verziók keletkeznek, melyek egyrészt értelmetlenné, értelmezhetetlenné teszik a gondolkodás genealogikus rendjét, másrészt áttekinthetetlenné az illetéknép-

---

<sup>1</sup> Jelen tanulmány elsősorban magyar nyelvre fordított Borges-kiadások elő- és utószavaira, valamint kísérő tanulmányaira összpontosít.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Körkörös romok* (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972).

<sup>3</sup> Szükséges hozzátenni, hogy noha Borges magyar recepciótörténetének gyökerei valóban az említett kiadás környékén keresendők, tudunk korábbi — a recepció szempontjából viszont kevésbé jelentős — megjelenésről is: a Kassák Lajos szerkesztette MA 1921. szeptember 15-i számában Gáspár Endre fordításában tette közzé a szerző *Oroszország* című versét.



pen, azaz hálózatszerűen elburjánzó kulturális szövődményt. A szerző mindjárt magyar esetet szólít a probléma érzékeltetésére:

Anonymusról tudjuk, hogy a magyarok őshazáját egy akkoriban közkézen forgó, a szkítákról szóló mű alapján írta le — de nem tudjuk, csak sejtjük, hogy e mű szerzője is egy korábbi íróból merített. A tudós, ha régi könyvekben kutat, előbb-utóbb úgy érzi, hogy nemcsak a könyvtárak polcai jelentenek a kívülálló számára áttekinthetetlen útvesztőt, hanem az egész világ maga is hatalmas labirintus, s nincs jóakarató királylány, aki kezébe adná a vezérfonalat.<sup>4</sup>

Ám a rokonítás kísérlete mint a vendégszeretet kihívásának legalapvetőbb gesztusa, mint a *proxenosz* áldatlan penzuma már-már neheztelésbe fullad, ebben ragadom meg a korábban már említett mintázat első jellegzetességét.

Nem véletlenül emlegettük az előbb Karinthy nevét — figyelmeztet Székely. Néhány novellája — amelyeket a sci-fi műfajába tartozónak nevezhetünk — párhuzamba állítható a Borges-művekkel. Van azonban egy magyar író, aki még inkább rokona Borgesnek. Csupán két évvel később született, mint Borges, s talán ma is élne, ha idejében sikerül Dél-Amerikába jutnia. Így azonban csendőrök verték agyon puskatussal. Az az író-irodalomtörténész Szerb Antal, aki hasonlóan hatalmas műveltséganyagot gyűjtött magába, és úgy írta szépirodalmi munkáit, mint olvasmányként falható tudós könyveit: mindig tanítva. Ugyanabban az évben jelent meg összefoglaló *Magyar irodalomtörténete* és a *Pendragon-legenda*, ez a misztikumot és humort ötvöző kalandregény, amelyben az olvasó, csak úgy mellékesen, izgalommal követi egy sok száz évvel ezelőtt működött titkos szekta rejtelmeinek feltárását. Bár egy időben működtek — Borges első nagy sikerű elbeszéléskötete 1935-ben, a két említett Szerb Antal-könyv 1934-ben jelent meg —, az őket elválasztó óceán nemcsak geográfiailag fejezi ki a köztük levő távolságot. Szerb Antalra szörnyű és értelmetlen halál várt, Borgesre a nemzetközi elismerés, az irodalmi díj, a nemzeti könyvtár igazgatói széke. Amikor Szerb Antal a fasizmus szorításában, a negyvenes évek fojtogató légköréből apró írásaiban, hírlapi cikkeiben a múltba menekült,

---

<sup>4</sup> Székely András, „Jorge Luis Borges novellái”, in Jorge Luis Borges, *Körkörös romok*, szerk. Boglár Lajos (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972), 148-149.

egyben az elme világosságát, a racionális tisztánlátást is kereste a jelen láz-álomszerű valóságával szemben. Borges kilépett a való világból, de ahogy múlt az idő, egyre inkább beletemetkezett saját megálmodott világába.<sup>5</sup>

Első ránézésre a reálisból mint adottból az irreálisba mint az elképzelt szolipszizmusába visszavonuló alkotó toposza. Azonban nem pusztán, vagy nem elsősorban a politika reálisként, illetve az álom irreálisként való fölmutatásáról van szó. Székely bizonyos tekintetben elmésebben, más perspektívából viszont ideologikusabban jár el: a reális — csakúgy, ahogy az irreális — vonatkozásában nem megkötött attribútumként kezeli a racionálist, illetve az irracionálist, azaz szabadon felcserélhetőként mutatja fel azokat. Magyarán: a racionális nincs hozzáláncolva a reálishoz, ahogy az irracionális sincs az irreálishoz. Következésképpen: létezik az olyan reális, mely irracionális (a Szerb Antalt övező fasisztoid politikai kontextus), illetve az olyan irreális, mely racionális (a múlt, melyhez Szerb Antal visszafordul). A döntő distinkció ezért nem a reális-irreális megkülönböztetésében áll, hanem sokkal inkább a Székely által finoman elleplezett racionális-irracionális tagolásban, ahol az irracionális nem önálló vagy független kategória, hanem a racionális igazolhatatlan oppozíciója. A rációt bármely térbeli és időbeli kiterjesztés igazolhatóságának feltételeként aposztrofálja a szerző, ami nem önmagában — a létige szubsztanciális értelmében — véve van, hanem ennél sokkal súlyosabb: ráció az, ami a van „vanság”-át, illetve a „nincs” szubsztanciális (!) „nincsség”-ét (azaz a „nincs”-et mint feszítő vákuumot, a „van” szorongató hiányát, oppozitív Másikját) adja.

Innen nézve Borges a gyávaságok gyávaságát követi el — amennyiben legalábbis az igazolhatóval szemben az igazolhatatlan mellett kötelezi el magát. Dél-Amerika ugyanis, Székely András Dél-Amerikája, tündérkert, ahol ismeretlen a politikai üldöztetés vagy a cenzúra fogalma, ahol a kimagasló alkotói tevékenységet méltányosság koronázza, ahol a politikai rend büntetlenül megtűri az álmodozókat, a színt-nem-vallókat, az ideológiailag problémás értelmiségieket és értelmiségi csoportosulásokat.

Jóllehet, a '30-as évek Argentínája kemény gazdasági-politikai instabilitás színtere. 1928-ban az akkor 29 éves Borges — szakítva a szigorú családi hagyománnyal, tudniillik a radikálisok támogatásával — kiemelkedő szerepet vállal a Hipólito Yrigoyen másod-

---

<sup>5</sup> Uo. 149-150.

szori újraválasztásáért folytatott kampányban.<sup>6</sup> A kampány ugyan sikerrel zárul, ám Yrigoyen konzervatív kormánya nem tudja beváltani a programjához fűzött várakozásokat. A „puha” Yrigoyen-kormány kiváltotta pénzügyi-társadalmi krízis nagyban hozzájárul Perón politikai programjának térnyeréséhez és ’40-es évekbeli kibontakozásához. Ami pedig Borges ’30-as évek derekán aratott alkotói sikereit illeti, Edwin Williamson mutat rá a szerzőről írott monográfiájában: „Az örökkévalóság története [Borges] írói elismertsége mélypontját jelentette. 1936. április 29-én jelent meg, és az év végéig harminchét példányban kelt el.”<sup>7</sup> ’37-ben javarészt anyagi kényszerűségből vállalt katalogizáló munkát a Buenos Aires-i városi könyvtár külvárosi, Miguel Cané-részlegében. Tudjuk, hogy munkatársaival feszült munkakapcsolatban áll. A Perón-rezsim második, egyben leghosszabb szakaszában (1946-1955) Borgesnek felkínálják (milyen célzattal, szinte nyilvánvaló) „a piacok baromfi- és nyúlfelügyelője” tisztséget. Visszautasítja. A rendszer szigorú megfigyelés alá vonja — családjával együtt. A Nemzeti Könyvtár igazgatói állását — Victoria Ocampo hathatós közbenjárására — csak közvetlenül Perón bukása után, ’55-ben foglalja el. Ekkor már szinte teljesen vak. Élete első jelentős irodalmi kitüntetését, a Formentor-díjat 62 éves korában, 1961-ben ítélik oda neki.

Beérni azonban a magyarázattal, hogy az utószót jegyző Székely András tájékozatlan volna a harmincas-negyvenes-ötvenes évek Argentínájának politikai-gazdasági-szociológiai kontextusai, vagy a ’30-as években hazájában több alkalommal zsidóként megbélyegzett, egyáltalán az aktuálpolitika dolgaiban ha nem is épp sűrűn, de periodikusan megnyilatkozó értelmiségi biográfiája tekintetében, nos ez szinte rosszhi szemű, de mindenképp terméketlen volna.

A szöveg záró momentumai irányadók lehetnek a kérdésben:

Borgest úgy kell olvasni — javasolja Székely —, hogy elfogadjuk: különálló világot teremtett magának filozófiájából és a fejében elraktározott ténymózaikokból; ezt a világot átszötte költőiséggel, és az egészet az értelem szülte fantázia fogja össze. És úgy kell olvasni, hogy bennünk is gazdagodjon az értelem szülte fantázia.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Edwin Williamson, *Borges. Az életút*, ford. Tomcsányi Zsuzsanna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010).

<sup>7</sup> Uo. 294.

<sup>8</sup> Székely, „Jorge Luis Borges novellái”, 154-155.

A Borges-életmű magyar befogadástörténetében tetten érhető (félre)értésmintázat szinte összes gócpontja e két mondatba sűrűsödik.

A Székely által korábban igazolhatatlanként aposztrofált borgeszi elzárkózásmotívum — végtére nem meglepő módon — az értelem által fordul át az igazolható tartományába. Az értelem által, ami ugyan szemantikai-etimológiai vonatkozásait illetően nem föltétlenül, sőt aligha, ám az utószó kontextusa felől ítélve egyértelműen a rációval áll rokonságban.

A ráció, áttételesen a nyugati metafizika szemérmes erődemonstrációja ez, ahol az igazolhatatlan is igazolható, az érvénytelen is érvényre juttatható, amennyiben a ráció maga nem szubsztancialitásban, fönnállásban ragadható meg, hanem — mint azt a szöveg korábban is sugalmazta — valamiféle rekurzív működés, mindent átható elv, önmagából táplálkozó és megújuló forrás — *causa sui* —, mely kivetköztetheti magából a valóst, létérvénnyel, értelemmel ruházhatja fel a történetit mint önmagában véve irreálist, kiterjesztéssel az önmagába összeránduló szubjektumot.

Székely végül a nyugati metafizika egyik utolsó szívós mentsváráként veszi oltalmába a borgeszi életművet (legalábbis az életmű valamely illetéknéppen előtérbe hozott rétegeit), ahol az irodalom a maga poétikus működésimmanenciáival pusztán szublimációja, mintegy peremvidéke a — társadalmi fejlődés ügyét is előrébb lendítő, instrumentális — ész munkálásának. Az életmű szerzőjét alapvetően nem íróként, vagy költőként mutatja föl, hanem filozófusként, a szónak abban a klasszikus, önmagában is problémás értelmében, miszerint ez utóbbi olyan szövegek létrehozója volna, melyek — genette-i terminussal — abszolút „non-fokálisak”, és egyáltalán nem tűnnek problémásnak a megalkotottság, vagy a szövegben mint szituatív működésben gerjedő énprojektum kérdése felől.

Noha a végső Jó, az Agathos mibenlétét illetően bizonyára lényegi eltéréseket azonosítanánk az arisztotelészi *Metafizika*,<sup>9</sup> illetve a Székely András által írottak között, a szerveesebb összefüggések feltárása érdekében most jobbnak látom eltekinteni ezektől:

Az önmagáért való tudás és megértés — írja a görög bölcsele — pedig legnagyobb mértékben a legbiztosabban megszerezhető ismeret tudományának jut osztályrészéül. Mert aki a tudást a tudás kedvéért választja, az főképp azt fogja választani, amelyik a leginkább mondható tudománynak, ez

---

<sup>9</sup> Arisztotelész, *Metafizika*, ford. Halassy-Nagy József (Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1992).

pedig a legbiztosabban megszerezhető ismeret tudománya. Legbiztosabb ismeretek pedig az elvek és az okok, mert általuk és belőlük ismerjük meg a többi dolgokat, nem pedig ezeket az alájuk tartozók útján.

S a tudományok között mindig azé a vezető szerep és az áll a szolgáló tudományok fölött, amelyik felismeri, hogy mi a cél, amiért mindent cselekedni kell. Ez pedig minden dologban a Jó — s általában az egész természetben a legfőbb Jó.

(...) a kérdéses elnevezés csak egy és ugyanazon tudományra illik rá és pedig arra, amelyik a végső, illetve első elveket és okokat kutatja, mert hiszen a Jó és a cél is az okok közül való.”<sup>10</sup>

Az Agathoszt, a végső Jót az arisztotelészi metafizika egyszerre mutatja fel célként és okként. A megismerés mint megismerő cselekvés legátfogóbb *telosza* és mértéke a legfőbb Jó, ám e cél parttalanná lesz, vagy legalábbis nem végpontoszerű, amennyiben a Jóra irányuló megismerő magatartás oka, önforrása maga a Jó.

A tudományként fölfogott metafizika — mint jóra irányultság, jóra hangoltság — erőterének kikezdhetetlenségét, parttalanságát tulajdonképpen az adja, hogy ezt a vibráló, megragadhatatlan erőteret a telikus, illetve a kauzális logika interferenciája gerjeszti. Részben e rendszer polaritásából fakadó határoltága és zártsága adja, hogy a jóra való irányultság csak bizonyos társadalmi rétegek irányultsága, azaz kirekesztőlegesen, mátrixszerűen működik;<sup>11</sup> így tagolódik — még mielőtt bárki dönthetne, hogy enged-e a végső Jó elhívásának — eszes és nem-eszes lényekre Arisztotelész társadalma.

---

<sup>10</sup> Uo. 39.

<sup>11</sup> A „mátrixszerű” és a „kirekesztőleges” egymás mellé rendelése első látásra mintha ellentmondást eredményezne. Judith Butler ugyanakkor fölhívja a figyelmet, hogy a heteroszexuális mátrix (vagy heteroszexuális hegemonia), „mely által a szubjektumok kialakulnak, megköveteli a kivetett lények territóriumának párhuzamos létrehozását is, azokét, akik még nem »szubjektumok«, de akik a szubjektum territóriumának konstitutív külsejét alkotják. A kivetett abjekt társadalmi létnek itt pontosan azokat a „nem megélhető” és »lakhatatlan« zónáit jelöli, melyek ugyanakkor sűrűn lakottak azok által, akik nem élvezhetik a szubjektum státusát, ám akiknek léte a »nem megélhető« jelével ellátva mégis elengedhetetlen a szubjektum territóriumának kijelölése érdekében. Ez a lakhatatlan zóna alkotja a szubjektum territóriumát meghatározó korlátot; ez hozza létre az identifikációnak azt a rettegett területét, mellyel szemben — és melynek révén — a szubjektum territóriuma körülírja az autonómiára és életre való önnön igényét.” Lásd Judith Butler, *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, ford. ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum, 2005), 18.

A metafizika — s mint a paradigmát meghatározó attitűd: az instrumentális racionalitás — vibráló, omnipotens erőterének talapzatát azonban épp hogy a kvantifikáció, fölhalmozhatóság gondolata (és nyilván gyakorlata!) adja, ahol a mennyiségi akkumulációra a szó olyan egészen elemi értelmében is gondolok, mint a rabszolgamunka fölhalmozta javak vagy a rabszolgamunka által aládúcolt és lehetővé váltott terei a nyilvánosságnak. Miközben a cél, Arisztotelész *Metafizikájának* bevallott célja épp a Jó-nak mint omnipotenciának és omniprezenciának egy olyasfajta alapvetése volna, ami a mennyiségi fölhalmozhatóság logikájának meghaladásában gyökerezik.

Az elvek és az okok ismerete — mint főntebb Arisztotelész megjegyzi — nem vezethető vissza, nem redukálható tapasztalati forrásokra (sőt, éppen megfordítva: világta-pasztalásunkat Arisztotelész szerint az elvek és okok ismerete határozza meg), lévén ez a fajta metafizikus megismerés tisztán logocentrikus. Ám e vélekedés kevésbé összeegyeztethető azzal az önellentmondásos arisztotelészi elgondolással, miszerint az elveket mégis csak tapasztalati akkumulációból vonjuk/vonatkoztatjuk el — a legkristályosabbakat ráadásul nem is akármilyen mérvűből:

S úgy látszik, hogy a tapasztalat rokona a tudománynak és a tudatos művészetnek, mert a tudomány és a művészet a tapasztalat által alakul ki az emberben. Ugyanis, mint Polos mondja, »a tapasztalat hozta létre a művészetet, a tapasztalatlanság pedig a véletlent.« A tudatos művészet ott jön létre, ahol a sok tapasztalati megfigyelésből a hasonló dolgokra vonatkozó egyetlen általános ítélet alakul ki. Mert tudni azt, hogy a beteg Kalliasnak ebben és ebben a betegségben ez és ez a szer használt, hasonlóképp Sokratesnek is és még másoknak is, akik ebben a bajban szenvedtek, ez a tapasztalat dolga; ellenben már szakértelem, ha tudom, hogy minden ilyen és ilyen embernek, akiket egy fogalom alá soroltunk, tehát pl. azoknak, akik ebben vagy abban a betegségben szenvednek — így az elnyálkásodottaknak, az epebajosoknak vagy a lázbetegeknek —, mi az orvosságuk.<sup>12</sup>

Arisztotelész később úgy érvel, ám érvelése itt rekurzív és tautologikus (hiszen az elvek és okok ismeretét korábban épp a tapasztalati felhalmozódásból vezeti le), hogy a pusztán tapasztalataira hagyatkozó, illetve a tudós közötti differencia abban volna

---

<sup>12</sup> Arisztotelész, *Metafizika*, 36.

megragadható, hogy míg a tudós fölismeri a jelenségek miértjeit, addig a gyakorlat embere csak a „micsodát”, azaz a nominális tényt ismeri föl bennük:

S mi mégis azt hisszük, hogy a tudományban több az ismeret és a gyakorlati hozzáértés, mint a tapasztalatban és bölcsőbbeknek tartjuk a tudósokat, mint a gyakorlati tapasztalat embereit, mert úgy okoskodunk, hogy a tudás nyomán mindenkinek sokkal inkább tulajdonává válik a bölcsesség (mint a tapasztalat útján); és pedig azért, mert a tudós tudja az okot, a gyakorlati ember meg nem. A tapasztalat emberei ugyanis tudják a micsodát, de nem tudják a miértet, — az elméleti tudósok pedig a miértnek és az oknak ismerői. Ezért tartjuk a tervező építészeket is szakkérdésekben értékesebbeknek és a kőműveseknél tudósabbaknak és bölcsőbbeknek, mert ők tudják az okait is mindannak, amit alkotnak. A munkások azonban úgy tesznek, mint némely élettelen dolog: megtesznek, létrehoznak valamit, de nem tudják, hogy mit, — úgy, ahogy éget pl. a tűz. A nem-eszes lények természeti sajátáguknál fogva csinálnak valamit, a kézi munkások pedig megszokásból. A munkavezetők tehát nem annyiban okosabbak, amennyiben a kézi munkásoknál ügyesebbek, hanem amennyiben tudnak gondolkozni és ismerik az okokat.<sup>13</sup>

Hogy miért volt szükség ilyen hosszan időzni a nyugati metafizika kútfőjénél? Mindekelőtt azért, mert világos, hogy a borgei életműben a tiszta ráció munkálását üdvözlő irodalmárok olyan logikai mintázat fogságába esnek, mely az instrumentális racionalitás mint öncélként fölfogott civilizációs fejlődés (vagy a tágasabb értelemben vett technicizálódás és virtualizálódás) oltárán kénytelen fölálldozni a tapasztalatiság és az érzékelés kategóriáit. Ez az áldozat nem pusztán annyiban áll, hogy eltekintünk e kategóriáktól. Az arisztotelészi metafizika — és alapjában véve ezt a mintázatot követi a teljes nyugati metafizikai gondolkodás — a tapasztalatiságot kénytelen akkumulálható, fölhalmozható, birtokolható és raktározható jelenséggé fölmutatni, ami zárójelbe utalja a tapasztalásnak mint a dolgok kölcsönös egymásra vonatkozásának nemkvantifikálható megközelítését. Ennek a működésnek komoly mennyiségi akkumulációra van szüksége, s hogy e szükséglete biztosított legyen, kénytelen akkumulálhatóként felmutatni olyan jelenségeket, melyek nem ilyenek, vagy nem elsősorban és nem kizárólag ilyenek.

---

<sup>13</sup> Uo. 36-37.

A rendszer ezen önellentmondásos szintjét a kritikák és méltatások rendszerint úgy vélik föloldani, hogy magát a borgesi tapasztalást is racionális tevékenységként mutatják fel. Szinte nincs olyan, az életművet vagy életpályát a maga teljességében vizsgáló magyar méltatás, amely ne operálna az apa könyvtárában „szocializálódó” Georgie toposzával. E toposz egyrészt egymás antonímáiként mutatja fel az olvasást mint megismerő tevékenységet, illetve az érzékelést mint pusztán testi tájékozódást (egyúttal azt is jelezve, hogy a két kategória szigorúan széttagolandó), ugyanakkor — s ebben ismét csak mutatkozik valami ellentmondásos — fölcserélhetőként és egymásra redukálhatóként, amennyiben az olvasás valamiféle testetlen tapasztalásként veheti át a tapasztalatiság érzékiségeinek helyét.

Az *Új Írás* című folyóirat '86. évi 10. lapszámában nekrológgal tiszteleg a június 16-án Genfben elhunyt argentin mester emlékének.<sup>14</sup> Az írás Hector Bianciotti francia író tollából származik, aki barátját tisztelte Borgesben, illetve órákat töltött vele és Maria Kodamával a halál előtti napokban — jobbra Borges kórházi szobájában. Meglepő ugyanakkor, hogy ez a személyes, testi érintettség, a haldoklás esetlegességének kitett ember közelsége (közeli távolodása) sem tud utat lelteni az emlékező és méltató narratívában; Biancotti nekrológja nagyjából ugyanazokat a mintákat mozgatja, mint Székely utószava:

Borges ügyvéd apja elsősorban az irodalom szerelmese volt; anarchista filozófus, Spencer tanítványa és mellesleg William James híve (...). Így aztán Jorge Luis, aki már gyerekkorában erősen rövidlátó volt, a Brit Enciklopédiából tanult meg olvasni, majd felfalta az Ezeregyéjszakát — Burton változatában — Edgar Allan Poe és Lewis Carrol, Dickens és Stevenson műveit, a Grimm meséket és — spanyolul a Don Quijote-t, mielőtt apja bevezette volna őt Berkeley és Hume idealista filozófiájába; ennek csábító paradoxonjai azután egész munkásságában folyvást visszhangzottak.

Ha mindehhez még hozzávesszük, hogy egészen kicsi gyerek volt, amikor apja — miközben Shelley-, Keats- és Swinburne-verseket tanultatott meg vele — felfedte előtte a költészet értelmét és jelentőségét, „azt, hogy a szavak nem csupán a közlés eszközei, de mágikus szimbólumok is, zenei elemek is”, egy sakktábla segítségével elmagyarázta neki Zénón paradoxonját, elmondta Akhillész és a teknős történetét, a repülő nyílet, amelyik nem

---

<sup>14</sup> Hector Bianciotti, „Jorge Luis Borges halála”, ford. Klimó Ágnes, *Új Írás* 10 (1986): 99-103.



repül, vagyis a mozgás lehetetlenségének elméletét, megérthetjük, hogy Borgesnek életműve szubsztanciáját gyermekkorra adta meg. Egy álom, egy megvalósulatlan vágy, egy be nem teljesült hivatás gyakran átszáll egyik generációról a másikra, egyik vérről a másikra. Teljesen világos, hogy ez történt Borges esetében. És nem is csodálkozhatunk ezen, ha gyermekkorára gondolunk, ha azt tekintjük, hogy milyen szeretetteljes gondoskodással óvták szülei az élettől, s hogy bölcsője a könyvtár volt. Ahogyan talán csak Montaigne életműve, Borges irodalmi munkássága is elsősorban az irodalomból táplálkozott.<sup>15</sup>

Érdemes figyelni rá, hogy a szöveg, azon túl, amit állít, hogyan szcenírozza a halmozás, az akkumuláció logikáját. A francia pályatárs széttartó és eklektikus lajstromát tulajdonképpen a táplálkozás metaforikája szervezi, azaz a gyermek Jorge Luis, amint épp fölfalja az *Ezeregyéjszakát*. Később meg szinte a teljes emberi kultúra írásos lenyomatait. Noha az írás ebből a perspektívából anyagiként mutatkozik meg, ám az anyagnak nem abban a vonatkozásában, mely a dolgok kölcsönös egymásra vonatkozását, egymásnak való kitettségét, vagy a kéreg-felszín és értelemképződés újfajta összefüggéseit tartaná előttünk. Anyagi ebben a megközelítésben az, ami elfogyasztható, felhalmozható és elraktározható, ami tehát az akkumuláció tárgyaként oly módon tehető bensővé, hogy az mérhető súlybéli gyarapodást okozzon.

Az 1978-as Kriterion-kiadás<sup>16</sup> utószavát jegyző Deák Tamás — noha bizonyos kérdésekben igen elmésen nyilatkozik<sup>17</sup> — sem bír elszakadni ettől a *patterntől*:

---

<sup>15</sup> Uo. 99-100.

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, *A titokban végbement csoda*, szerk. Deák Tamás (Bukarest Kriterion, 1978).

<sup>17</sup> Elsősorban azt tartom a szöveg invenciójának, hogy fölveti az idegenség kérdését, illetve dialektikus játékba lendíti az idegenség-otthonosság problémát: „A természetesnek érzékelt emberi és írói helyzet éppen az, hogy valahol otthonos s ennek megfelelően mindenütt másutt idegen, ott is, ahol nem járatlan. Vannak szerzett, választott otthonosságok (a T. S. Elioté Angliában, a Becketté és Rilkéé Párizsban, az Ibsené Németországban — Joseph Conrad még írói nyelvét is választotta) — de szerzett idegenség aligha; ahhoz egy olyan szokatlan gyermekkor tartozik, mint a Borgesé.” Noha az idegenség elsődleges értelemben Deák nyelvhasználatában is valamiféle életidegenséget jelent, fontos eredmény, hogy ezt szerzettként, és nem magától értetődő hordalékként aposztrofálja, ami árnyalatnyival közelebb visz az énpjektálás kérdéséhez, egyáltalán ahhoz, hogy az énségről való diskurzust megnyissuk. Deák Tamás, „Utószó”, in Jorge Luis Borges, *A titokban végbement csoda*, szerk. Deák Tamás (Bukarest: Kriterion, 1978), 202.

Hatalmas tudását — írja — hírhedt memóriája már-már oly félelmetes teherré duzzasztotta, mint novellahőisében, a mindenre emlékező Funes elméjében. Gondolkodásmódját évezredek elvonatkoztatásainak diadalai és hiábavalóságai alakították, és mégoly izgalmas vagy fantasztikus történeteknek értelme vagy épp az ihletése a szellemi világból ered.<sup>18</sup>

Érdekes, hogy Deák nem veszi észre — vagy nem akarja — az ellentmondást, ami a fölemlegetett történet, azaz *Funes*, az *emlékező* története és Borges esete között rejlik. Funesnek ugyanis — mint Borges írja róla szóló történetében —, noha roppant emlékezőképessége emberi elmével elgondolhatatlan, „nem volt erős oldala a gondolkodás. A gondolkodás azt jelenti, hogy eltekintünk eltérésektől, általánosítunk, elvonatkoztatunk. Funes zsúfolt világában csakis részletek voltak, szinte közvetlen részletek”.<sup>19</sup> Noha a szöveg énprojekciója a gondolkodást itt alapjában az arisztotelianus elképzelés szerint — azaz kategorizációként és absztrahálásként — ragadja meg, mégis, lévén, hogy énprojekcióról beszélünk, valami radikálisat állít, rávilágítva egyszersmind gondolkodás-fogalmunk archeológiájára. A tapasztalati akkumuláció mint akkumuláció, mint az emlékezés terhe, Funes esete felől nézve legalábbis, nem kedvez a gondolkodás arisztotelianus koncepciójának. A gondolkodás azonban, ismét csak az arisztotelészi metafizika felől megközelítve, elgondolhatatlan tapasztalati akkumuláció nélkül. A figyelmeztetés ekképp kettős: gondolkodás-fogalmaink önmagukban véve is kritikára szorulnak, hiszen mint az emberi kultúrák történetiségében csiszolódott képződmények archeológiailag maguk is rétegzettek; illetve: az arisztotelészi gondolkodás-koncepció igen-igen sérülékeny, hiszen tapasztalati akkumuláció nélkül elgondolhatatlan, ám a tapasztalati akkumuláció mint akkumuláció diszfunkcionálissá váltja. Funes története ugyanakkor egy bennfoglalt sugalmazást is rejthet: léteznie kell a tapasztalatiság olyasfajta lehetőségének, ahol a gyülemelés kategóriája nem válik értelmetlenné (ilyen például a várakozás mint nem kvantifikálható gyülemelés, az idő szekvenciális rendjének kibillentése<sup>20</sup>), ám kiválván a *telosz*, illetve kauzalitás gerjesztette erőteré-

---

<sup>18</sup> Uo. 202.

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges: „Funes, az emlékező”, ford. Benyhe János, in uő, *A titokban végbement csoda*, szerk. Deák Tamás (Bukarest: Kriterion, 1978), 54.

<sup>20</sup> Az *erotikus fenomén. Hat meditáció* című könyvében Jean-Luc Marion így ír a várakozás fenomenalitásáról: „(...) nem annyira azáltal különböztetem vagy különböztetjük meg magunkat, hogy kik vagyunk és mit csinálunk általában (a »hétköznapiakban«), hanem azáltal, hogy mit várunk, illetve mi az, ami velünk és csak velünk megtörténhet akár anélkül is, hogy tudatosan várnánk rá. A várakozás a

ből, mennyiségi fölhalmozódásként tarthatatlan. Magyarán: a gondolkodást a gondolkodás *éthos*ának kell fölváltania, a részvét, az együttérzés, az elköteleződés, a felelősség, a ráhagyatkozás, a sebezhetőségben való demokratikus osztozkodás kategóriáinak.

A fölhalmozás fentebb vázolt logikájához szorosan kapcsolódó jelenség a Borges-életmű magyar recepciótörténetében a pesszimizmus stigmája, amit elsősorban az argentin mester által diagnosztizált gnoszeológiai csődhöz kötnek a megszólalók. Deák Tamás — korábban már idézett utószavában — a következőképpen ragadja meg az életmű ezen sajátosságát:

A könyvtár, mely több elbeszélésében a világegyetem metaforája, nem olyan gyakorlatias intézmény Borges műveiben, ahol szakemberek önképzése folyik. Minden emberi tudás és tudatlanság tárháza a borgeszi könyvtár, minden kultúra múzeuma és tömegsírja — és minden szellemi séma torzképcsarnoka. Az író száraz, fogalmi tényközléssel játszik évezredek elvontságaival — a játék nem szívderítő, inkább szomorkás. Az intellektuális mélabú és kiábrándultság borul a Borges által keresztül-kasul kalandozott műveltség fölé, egy túlrejtett értelemé, mely úgy tapasztalta, hogy a dolgok túlságosan bonyolultak vagy egyszerűek, semhogy áttekinthetőek legyenek.<sup>21</sup>

Székely András az *Averroes nyomában* című Borges-rövidpróza margóján fejti ki hasonló nézőpontját:

Megéreztem — idézi Borgest —, hogy Averroes, aki el akarta képzelni, mi a dráma, pedig nem is sejtette, mi a színház, cseppet sem vágta nehezebb fába a fejszéjét, mint én, aki el akartam képzelni Averroest, pedig nincs hozzá több anyagom, mint Renan, Lane és Asín Palacios töredékei.” És Borges itt ismét belevész a saját maga alkotta labirintusba; elégtelennek tartja a tudomány nyújtotta adatokat, és nem mer hinni az írói fantázia szabad-

---

hiányzóra, a távollévőre, arra, aminek még csak ezután kell bekövetkeznie, határt von mindazok közé, akik csak erre várnak, és csakis ennek a várakozásnak az éberségében élnek, és azok közé, akik vagy nem várnak semmire, vagy valami egyébre várnak. (...) A távollévőre, a máshonnan érkezőre való várakozás nemcsak az időbeliséget határozza meg, hanem az önazonosságom legbelső magját is kijelöli.” Jean-Luc Marion, *Az erotikus fenomén. Hat meditáció*, ford. Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2012), 53.

<sup>21</sup> Deák, „Utószó”, 203-204.

ságában sem. (...) Az *Aszterión háza* is a világ megismerhetetlenségét hirdető borgesi filozófia, az agnoszticizmus összefoglalása, „fűszerezve” azzal a pesszimizmussal, amely szerint a halál megváltás az élet kusza labirintusából, ahol a „tetemek” segítenek hozzá, hogy egyik galériát megkülönböztessük a másiktól.<sup>22</sup>

Székely megjegyzése két éles problémát vet fel: vajon az *Averroes nyomában* c. rövid-próza elbeszélője valóban Borges-e; illetve: jelenthet-e bármit a megismerés csődje, ha a megismerésre nem mint hódításra, kisajátításra, vagy birtoklásra gondolunk?

Függőben hagyva a problémát, tételesem figyelmeztetek a mintázat egy — részint az iméntiek szövődményeként, részint azok eredőjeként elgondolandó — újabb elemére. Borges magyar recepciótörténetében a legtendenciózusabban érvényesített distinkció a narratív munkák (e tekintetben a kritika meglehetősen flexibilis: esszé, novella, pamflet, előadások hanganyagról rögzített szövege egyaránt ide sorolandó), illetve a korai alkotásokként elkönyvelt költői művek széttagolása. E tagolás merőben problémás. Besorolni a zseniek közé a '23 és '29 között kiadott három verseskötetet ('23, *Buenos Aires-i láz*; '25, *Szemközt a Hold*; '29, *San Martín füzet*), még ha maga a szerző tagadná is meg azokat, megbélyegezván az ultraizmus billogával, nos e besorolás nem vall kritikai éleslátásra. Annál is inkább, mert a '29-ben közreadott, *San Martín füzet* megjelenésekor Borges már harmincéves, ráadásul, ha zárójelbe utaljuk e költői világokat, meglehetősen problémássá válik, hogy mit kezdünk az életmű olyan kései rétegeivel, mint a '69-ben közreadott *Homály dicsérete*, mely ismét versnyelven szól.

A magyar nyelven 2002-ben közreadott, előadásokat tartalmazó, *A költői mesterség* című kötet<sup>23</sup> életrajzi jegyzetét készítő, de szinte a teljes magyar nyelvű életműkiadást is egymaga igazgató Scholz László például így nyilvánul meg a kérdésben:

Visszatérve 1921-ben Argentínába, folyóiratot indít, kiad több verseskötetet (*Buenos Aires-i láz*, *Szemközt a Hold*), de hamar csatlózik az avantgárdban, s a hagyományos költészet és az esszé felé fordul. Ez utóbbi döntő hatással lesz írói fejlődésére: a 20-as, 30-as években megjelent esszéköteteiben (*Nyomozások*, *Vita*, *Az örökkévalóság története*) megtalálja nagy témáit és egyéni stílusát, majd *Az aljasság világtörténete*-vel (1935) eljut a no-

---

<sup>22</sup> Székely, „Jorge Luis Borges novellái”, 152.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, *A költői mesterség*, ford. Scholz László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002).

vellához, *Az elágazó ösvények kertje* (1941), a *Fortélyok* (1944) és az *Aleph* (1949) életművének a csúcsa, s a XX. századi próza egyik legeredetibb szellemi-irodalmi teljesítménye.<sup>24</sup>

Bianciotti például — a spanyol életműkiadás ívét tárgyalva — nagyvonalúan két gondolatjel közé utalja a '23 és '29 közötti költői termést: „Voltaképpen — ha eltekin-  
tünk attól a három verskötettől, amelyek még az ultraizmusnak nevezett spanyol  
avantgárd játék jegyében születtek — az első könyv, amelynek új kiadásába beleegye-  
zett, az 1932-ben, harminchárom éves korában írt *Vita* volt.”<sup>25</sup>

Deák Tamás sem hatol mélyebbre a kérdésben:

Borges intellektualizmusát a művésznak ez a mindig fanyar, sohasem bele-  
feledkező distanciája és elbeszélői kedélye menti meg a hamaros elavulás-  
tól, ami a pusztán intellektuális irodalom elkerülhetetlen sorsa. Ez a distan-  
cia és kedély vezethette az összefüggéstelenségektől (aminek ifjúkori  
avantgarde kísérleteit tekinti) a valóban mély összefüggések biztos ábrázo-  
lásáig, s a manierizmus eszköztárának felhasználásával a tökéletesen ki-  
egyensúlyozott novellaszerkezetek művészetéig.<sup>26</sup>

Székely a következőképpen kommentálja a '20-as évek avantgárd költői „kisikamlása-  
it”:

Gazdag értelmiségi családban született, ahol az ősökben angol, spanyol és  
portugál vér keveredett. Az első világháború alatt Svájcban élt, a háborús  
idők békés, kémektől nyüzsgő oázisában. Ekkoriban és a háború utáni  
években az európai kultúrát az izmusok új pezsgése járta át, akár a tízes  
évek elején, s a Buenos Airesbe hazatérő Borges is egy avantgardista ver-  
seskötettel jelentkezik az irodalmi életben. Pedig nem költő akar lenni, ha-  
nem tudós.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Scholz László, „Jorge Luis Borges”, in Jorge Luis Borges, *A költői mesterség*, ford. Scholz László  
(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 131-132.

<sup>25</sup> Bianciotti, „Jorge Luis Borges halála”, 101.

<sup>26</sup> Deák, „Utószó”, 210.

<sup>27</sup> Székely, „Jorge Luis Borges novellái”, 149.

Az életmű poétikus rétegeivel kapcsolatos megnyilatkozást — különös tekintettel a pálya első szakaszát adó avantgárd kötetekre, de ideértve azt is, amit leginkább Bahtyin nagyhatású munkássága óta prózapoétikának nevezünk — szisztematikusan kerülnek a főntebb felsorakoztatott interpretációk. Ami nem véletlen. Kiváltképp akkor nem, ha figyelembe vesszük, hogy a legmellőzöttebbek mégis csak az ultraizmus jegyében született kötetek.

A modem avantgárd művészetideál — jegyzi meg Almási Miklós *Anti-esztétika* c. könyvében — a magának alkotó, közönségét megvető, piacról kivonuló művész: mennél kevésbé kell a publikumnak, annál biztosabb, hogy igazi érték születik kezei között. Ennek a magatartásnak persze megvolt a maga jogosultsága. A művészet árucikké degradálódása, a tőke behatolása a művészetek területére, a közízlés uniformizálódása, a tömegek betű szerinti elbutítása és elbutulása jogosnak tüntette fel ezt a fajta közönség elleni lázadást. Az „eltömegesedés” filozófiai és szociológiai diagnózisa a húszas-harmincas években jelent meg (Ortega Y Gasset), és olyan valós veszélytendenciát tapintott ki, amivel sajnos, ma már együtt kell élnünk.<sup>28</sup>

Almási érzékeli, hogy az avantgárd gyűjtőfogalom alatt utólagosan felsorakoztatott irányzatok — gyakori közönségellenességük mellett — a művészet intézményes-mediális rendjének, piaci logikájának kibillentésére, valamint a műalkotásként fölfogott műalkotás, magyarán az esztétikai tapasztalás határainak problematizáló újrakérdezésére vállalkoznak. Ezt a fajta „fölforgató” tevékenységet mint egyszersmind hatalomkritikai beállítódást igen problémás elhelyezni egy olyan életpálya-narratívában, mely az instrumentális racionalitás, az elme diadala centrális elvén keresztül fűzi össze az életművet és szerzőjét. Ez az avantgárd poétika ugyanis részben épp az akkumulálhatóként elgondolt, illetéknéppen kisemmizett (test)tapasztalás alogocentrikus, nem-narratív kritikájával szolgál.

Beszédes továbbá, hogy Borges maga abban ragadja meg a debütkötetet is átható ultraista irányzat legelemibb törekvését, hogy a verssoroknak önmagukban is értelmesnek kell lenniük. Mintegy verseknek a versen belül, ám e bentség-belüliség, a kint-bent oppozicionális tagolás is rögtön problémássá válik, hiszen az illetéknéppen megálmodott költői szövegnek nincs lehatárolt kontúrja, mely kijelölhetne partikuláris bel-

---

<sup>28</sup> Almási Miklós, *Anti-esztétika* (Budapest: Helikon Kiadó, 1992), 17.

ső tartományokat, ahogy rögzített íve sem — nincs önmagában vett sora, s csak pusztai sorai vannak mégis, azaz helyettesíthetetlen sorok egymásnak való kitettsége és szűnhetetlen egymásra utaltsága. A vers önmaga mint intézmény, mint átörökítő mechanizmus ellen szőtt merényletéről van szó. Lázadás a dikció mint diktátum ellen. Az értelmezés lezárhatatlansága, kisajátíthatatlansága — végső soron demokratizmusa a helyettesíthetetlen megtartásával.

Amire tanulmányom felhívja a figyelmet: a Borges-életmű általam vizsgált értelmezéseiben — olyan reprezentatív szövegekként fölmutatva azokat, melyek az argentin mester magyar vonatkozású recepcióját a befogadástörténet kulcspillantásaiban deskriptív vagy preskriptív módon meghatározzák<sup>29</sup> — olyan egybeeső értelmezési mintázatokra bukkantam, melyek megérzésem szerint kizárólag közös forrásvidékről eredeztethetők. Burkoltan vagy nyíltan, ezek az értelmezések abból a preszuppozícióból bontakoznak ki, miszerint a Borges-életmű a nyugat-európai metafizika közel két és fél évezredes pályájának egyik legeredetibb irodalmi szublimációja és szintézise, megkoronázása, vagy utolsó mentsvára — perspektíva kérdése, hogy melyik. Ahhoz, hogy az életmű (és/vagy életút) mint ilyen legyen igazolható és fölmutatható, olyasfajta csonkoltságot kell elszenvednie, melynek nyomán elhelyezhetővé válik az értékek fölhalmozódásának logikai és intézménykonstituáló, az irodalmi-filozófiai gondolkodás nyilvános (ha úgy tetszik, politikai) tereit létrehozó rendjében. Ez a fajta mennyiségi akkumuláció csak és kizárólag olyan rendszerekben válhat lehetségessé, melyek — Judith Butlerrel szólva — az egyenlőség tereit az egyenlőtlenség tereinek leárnyékolásával hozzák létre:

A jóltartott test szólal meg nyilvánosan — írja Butler —, az a test, ami az éjszakát a magánszféra oltalmában és szereplőinek társaságában töltötte, ami mindig csak ezt követően jelenik meg, hogy nyilvánosan cselekedjék. A magánszféra a nyilvános cselekedet háttere. De ezért mindjárt prepolitikainak is kell gondolnunk? Számít az, például, ha a háttér leárnyékolt tereiben, ahol a nők, a gyerekek, az idősek és a rabszolgák élnek, egyenlő-

---

<sup>29</sup> Azért éreztem fontosnak e kategóriák fölvetését, mert világos, hogy például Hector Bianciotti nekrológja nem ugyanabban az értelemben beszédes a magyar befogadástörténet tekintetében, mint, teszem azt, Székely András — a magyar recepciót szervesen meghatározó — utószava. A francia pályatárs szövege mint fordítás sokkal inkább leírja (mintsem előírja) a magyar recepció 1986-os állapotát, ám mint ilyen, mint szerkesztői reflex legalább annyira izgalmas, mint a recepciót közvetlenül érintő megnyilatkozások.

ség, méltóság, és erőszakmentesség honol? Ha az egyenlőtlenség tere egy másik tér egyenlőségének igazolása és biztosítása érdekében megengedett, akkor kell, hogy legyen egy olyan politika, ami megnevezi és leleplezi ezt az ellentmondást és a működését biztosító megengedés mechanizmusait.<sup>30</sup>

## HIVATKOZOTT MŰVEK

Almási Miklós. *Anti-esztétika*. Budapest: Helikon Kiadó, 1992.

Arisztotelész. *Metafizika*. Fordította Halassy-Nagy József. Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1992.

Bianciotti, Hector. „Jorge Luis Borges halála.” Fordította Klimó Ágnes. *Új Írás* 10 (1986).

Judith Butler, *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*. Fordította Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.

Butler, Judith. *Élhetünk-e jó életet rossz élet keretei között*. Fordította Barát Erzsébet. <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/elhetuenk-e-jo-eletet-rossz-elet-keretei-koezoett/>

Borges, Jorge Luis. *A költői mesterség*. Fordította Scholz László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

Borges, Jorge Luis. *Körkörös romok*. Szerkesztette Boglár Lajos. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972.

Marion, Jean-Luc. *Az erotikus fenomén. Hat meditáció*. Fordította Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan, 2012.

Williamson, Edwin, *Borges. Az életút*. Fordította Tomcsányi Zsuzsanna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.

---

<sup>30</sup> Judith Butler, *Élhetünk-e jó életet rossz élet keretei között*, ford. Barát Erzsébet <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/elhetuenk-e-jo-eletet-rossz-elet-keretei-koezoett/>



## NAGY FRUzsina

### NARRÁCIÓ ÉS NAVIGÁCIÓ

JULIO CORTÁZAR: AZ *ELFOGLALT HÁZ* CÍMŰ MŰVÉBEN

Minden, ami körülvesz, annyira megtervezett, annyira a helyén van,  
annyira teljes és tömör és felcímkezett, hogy végül azt hiszem, hogy álmodtam.

Julio Cortázar

Az *elfoglalt ház* Cortázar 1946-ban megjelent rövid novellája. A történet egy idősödő testvérpárról szól, akik ősi otthonuk magányát élvezve, egy napon arra lesznek figyelmesek, hogy egy ismeretlen entitás betör a lakásukba, s szobáról-szobára haladva elfoglalja házukat. A rejtélyes idegen, aki körül a cselekmény forog, mindvégig a homály árnyékába bújva rémisztgeti a novella két főszereplőjét, az anonim-narrátort és testvérhúgát, Irene-t. A történet végére érve a lakókat annyira elönti az ismeretlen behatólótól való *félelem*, hogy úgy érzik, nem marad számukra más lehetőség, mint otthonuk átengedése és végleges elhagyása. E visszatérő félelemélmény megragadásához a novella sokszorosan hangsúlyozott toposza, a *ház*, szolgáltat kiindulópontot, s a benne ábrázolt szereplők tájékozódási módszere.

A ház alakzatához csatlakozó értelmezések horizontjára tekintve már szinte lehetetlen újdonságra vállalkozni, de — ettől jelenthet egy többrétű kihívást is, ha — a szöveg tereiben végbemenő, a félelemre adott mozgásvariációk vizsgálatával felvetünk új, jelentésképző mezőket.<sup>1</sup> Legfőképpen akkor nyílhat meg egy új textuális dimenzió, ha távol tartjuk magunkat Cortázar novellájának kísértethistóriaként vagy freudiánus pszichothrillerként való kizárólagos identifikálásától — még ha írásainak jelentős része pont ebből a térhoétikai és tartalmi elgondolásból is építkezik<sup>2</sup> — s előtérbe helyezzük,

---

<sup>1</sup> Vagy ahogyan Jacques Derrida fogalmaz: a *ház* alakzata a metafora metaforája, „amelyben magunkra lelünk, magunkra ismerünk, összeszedődünk [„se rassemble”] vagy hasonlítunk magunkra [„se ressemble”] önmagunkon kívül önmagunkban.” Jacques Derrida, »A retorika virágai: a heliotróp«, in uő, »A fehér mitológia«, ford. Orbán Jolán, Boros János, et al. in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei* V. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 74.

<sup>2</sup> A poszt-viktoriánus örökség részeként a huszadik századi és a kortárs irodalom átalakította a klasszikus gótikus horror meséket, és a rémisztgető halott hozzátartozók szerepeltetése helyett az

a szekuláris meghatározás ellenében, a *szakralitás* irányából közelítő alternatívákat is,<sup>3</sup> amely olvasatoknak teret engedve, lehetőség nyílhat arra, hogy a szöveg egy másik diskurzusban is reprezentálja önmagát.<sup>4</sup>

Cortázar történetének fojtogató hangulatát a folyamatos bizonytalanság fenntartása okozza; az a tény, hogy az ismeretlen házfoglaló azonosítása mindvégig rejtély marad. A szereplők szorongásuk tárgyaként leggyakrabban magától a félelem érzésétől való félelmet tudják csak megnevezni. Az ismeretlentől, illetve a tudás birtoklásának hiányától való rettegés azonban nemcsak a cortázari szereplőket érinti, hanem minket olvasókat is elérhet, hiszen nincs egy mindentudó narrátorunk, akinek a segítségével legalább mi olvasók könnyebben tájékozódhatnánk a novella tereiben. Nem tudjuk továbbá egyértelműen eldönteni azt sem, hogy a főszereplők ítéletalkotása helyes-e, félelmük alapja valós-e, egyáltalán történik-e bármi említésre méltó az elfoglalt részekben, amelyek a karakterek félelemforrására magyarázatul szolgálnának. A házban megjelenő rejtélyes házfoglaló tevékenysége egyedül a férfi főszereplő elbeszélésén keresztül bontakozik ki, s ha hihetünk neki, akkor ez a külső, ismeretlen erőttől való iszonyat az, amely végül megteremti azt a feszültséget, amelyben az *idegen* egyre beljebb és beljebb tud nyomulni a ház tereibe.

Ugyan erről az idegenről nem sokat tudunk, a házban lakókról annál többet. Annyit bizonyosan leszögezhetünk, hogy a két főszereplő fura testvérházassága és egymáshoz fűződő kétértelmű viszonya az egymáson alapuló feltétlen elfogadáson alapszik. Mindig egy légtérben tartózkodtak, gyermekkoruk óta egészen mostanáig ugyanabban a házban éltek. A délelőtti közösen elvégzett takarítás után az egyik mindig köt, míg a másik olvas vagy bélyeget rendezget, amikor a férfi bejelenti, hogy elfoglalták a házat, a nő minden meglepetés nélkül, mintha már tudomása lenne róla, beleegyezően bólo-

---

ismeretlen iszonyattal való szembesülést állították írásaik középpontjába. A cortázari novellisztika pedig leginkább H. P. Lovecraft kísértethistóriáival mutat hasonlóságot; mindketten a horror műfajának pszichológiai vonásait kiragadva kalauzolják olvasóikat az általuk teremtett világba, ahol a toposz akár úgyszólván értelmezhető volna, mint a házzá „teresült” emberi tudat.

<sup>3</sup> Szakralitás alatt leginkább egy olyan teológiai megközelítést értek, amely nemcsak a keresztény tanok összességét foglalja magában, hanem a szó eredeti értelmében az „Isten(ek)ről való beszéd” jelentését is bevonja az értelmezés tartományába.

<sup>4</sup> Imrei Andrea, *Álomfejtés* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003) című könyvében Cortázar öt kiválasztott novellájának *mitikus* interpretációját tárja az olvasók elé, amelyek között nem szerepel *Az elfoglalt ház*. A szerző az elbeszélések mélyszerkezetében megbúvó archetipikus oppozíciókat hozza a felszínre az argentin író szövegeiben.

gat. Még negyvenedik életévüket is együtt töltik be, egyedülállóként ráadásul, amely a leszármazás szükségszerű végét jelenti a számukra. Testvérházasságuk tehát egyúttal egy ikertestvéri viszonyt is feltételez, ami magyarázatul szolgálhatna az egymás iránti szoros kötődésre, és arra, miért ilyen kiszolgáltatottak egymás irányában.

A testvérpár női tagjának személyiségét legfőképpen ez a kiszolgáltatott, passzív emberi viselkedésforma határozza meg. Rezignált beletörődéssel fogadja a körülötte zajló eseményeket, s ebből az állapotból semmi sem mozdíthatja ki. Inaktív szerepkörének köszönhetően „feledhető” rendeltetést is tulajdoníthatunk neki a történet alakulásában, azonban mégis benne rejlik a novella egyik kulcsmomentuma. Neve is e ketősséget szimbolizálja, amellet, hogy az egyik legnépszerűbb női név a spanyol nyelvet beszélő országokban, tehát mondhatni közhely, mégis magában hordoz egy szinguláris, archaikus aspektust, az Eiréné nevű mitológiai istennő alakját, amelynek jelentése: „béke”.<sup>5</sup> Eiréné és testvérei a Hórák, az évszakok és az ebből eredő természeti rend változásáért felelős istennők. Sorsistennők csakúgy, mint féltestvéreik a Moirák és Khariszok.<sup>6</sup> A kilenc féltestvér sorsa, csakúgy, mint feladataik, összekapcsolódnak egymással. A Hórák és a Moirák az emberi sorsot meghatározó idő irányítói. Eunómia, a törvényhozás, Diké, az igazságosság, Eiréné pedig a béke szimbóluma; az antikvitásban ők „a lassú / járású, kedves Hórák, akiket szeret ég s föld.”<sup>7</sup> Szerepük később kibővül,

---

<sup>5</sup> A történetben szereplő másik tulajdonnév birtokosa, *Rodríguez Peña*, az argentin politikus. („Az ebédlő, a gobelinekkel teli nappali, a könyvtárszoba, és három hálószoa esett a legeldugottabb részre, mely a Rodríguez Peña utca felé nézett.”) A Rodríguez Peña név, hasonlóan Irene névéhez, szintén jelentést teremt, ha eltekintünk ugyancsak profán használatától, és elindulunk az etimológia útján. A Peña vezetéknev jelentése: „szikla”. A Rodríguez keresztnév „-ez” utótagja pedig „fiú”-t, „utód”-ot jelent a spanyolban, míg az előtag, a „Rodrigo-”, „hatalmat”. Összeolvasva tehát a Rodríguez Peña elnevezés a következőt jelenti: „A Hatalom utóda a Szikla”. Ez pedig a keresztény gondolkodás számára egy nagyon híres jézusi mondattá állhat össze. („Te Szikla vagy, és én erre a sziklára építem egyházamat, s az alvilág kapui (a halál hatalma) sem vesznek erőt rajta.” Mt. 16,18.) Péter, a legyőzhetetlen „Szikla”, akire Jézus Krisztus az egyházát építette, a kiválasztott pásztort, akinek az Úr átadta a „mennyei országának kulcsait”, s akin a katolikus egyház első számú szentélye szó szerint petrifikálódott. Ebben az esetben tehát az elfoglalt ház, egy a kősziklára épített keresztény szimbólum is lehet, amelyet megerősít, hogy alaprajza, az anonim főszereplő-narrátor által elmesélt tér leírása szerint akár egy templom felülnézeti képe is lehetne. E két nagyon fontos tulajdonnév (Irene és Rodríguez Peña) a sarokköve az elbeszélésnek, olyan narratív eszközök, amelyek átalakítják ezeket a tereket, s — a kötet címére is utalva — átjárókként működhetnek az értelmezés számára.

<sup>6</sup> Homérosz, *Iliász*, V. ének, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957), 749-751.

<sup>7</sup> Theokritosz, „Szürakuszai asszonyok Adónisz-ünnepen”, ford. Szabó Lőrinc, in Falus Róbert, szerk., *Görög költők antológiája* (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1959), 456.

<http://mek.oszk.hu/07000/07081/07081.pdf>

és a természeti rend folytonos váltakozása mellett, az erkölcsök rendjének őreivé lépnek elő. Irene szerepvállalása az elbeszélésben igazodik görög képmásához: ez a mindig békés nőalak passzív belenyugvással, felháborodás nélkül veszi tudomásul testvére és önmaga mozgásterének rohamos lecsökkenését. Egyetlen lázadó, felháborodó vagy békétlenkedő mondat sem hangzik el a szájából, annak ellenére, hogy egy idegen költözik a lakásába. Egyedüli passziója a kezéből letehetetlen kötőtű, amelyet egyetlen vagyontárgyaként, még a végső kivonuláskor is magával visz, s amely sokkal inkább az attribútumának tekinthető, semmint pusztán árucikknek.

Irenét (azonban) csupán a kötés szórakoztatta, csodálatos ügyességről tett tanúbizonyságot, és én órákig elnéztem a kezét, amely olyan volt, mint egy-egy ezüstös sündisznó, ide-oda jártak a kötőtűk, s a földön egy vagy két kosár állt, amelyekben szünet nélkül mozogtak a gombolyagok. Szép volt.<sup>8</sup>

Irene gyakorlatias munkáját még a házfoglalás sem zavarhatta meg, egyedül ebben lel örömet. Kezében szünet nélkül jár a kötőtű, a kosarakban pedig a gombolyagok, testvére elmondása szerint „mindig szükséges holmikat kötött, trikót téltre, nekem harisnyát, magának otthont és mellényt.” Ezek a szezonális ruhadarabok egyfelől felidéznek görög megfelelőjének az évszakok változásaihoz kapcsolódó feladatait, térbeli kiterjedésük mutatja számukra az idő múlását, másrészt a kötés, mint lassú tevékenység szintén egy olyan békés, nyugodt állapot megtestesítője, mint amit maga a mitológiai alak is reprezentál.

---

Ahogy a mitológiában összekapcsolódik a Hórák és a Moirák feladatköre, úgy a novella testvérpárját is ez a viszony határozza meg. Ebben az átlagosnál szorosabb testvéri kapcsolatban a megkülönböztetésnek („De a házról akarok beszélni, a házról és Irenéről, mert én nem vagyok fontos.”) és az egy egységként való kezelésnek („[e]lőre megéreztem az olvasólámpához tartó mozdulatot, kölcsönös és gyakori álmatlanságunkat”) kiemelt fontossága van. A narrátor anonimitása erre az összefüggésre mutat rá, színre viszi ugyan önmagát, de önmaga ellen is fordul, illetve önmagát testvérén keresztül prezentálja csak, s ketten együtt alakítják, változtatják a történet tér és időkezelését. Vö. Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 6.

<sup>8</sup> „Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.” Julio Cortázar, „Az elfoglalt ház”, ford. Nagy Mátyás, in Julio Cortázar, *Átjárók* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005), 6; Julio Cortázar, „Casa tomada”, in Julio Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, (Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983), 174.

Ennél a fundamentális kapcsolatnál persze fontosabb összefüggésre mutathat rá a kötés (*textere*) aktusának teoretikus gondolata, amely a szövet létrehozása mellett a szöveget is érinti, s magát a készséget, a művészetet (*techné*), amely mindezt létrehozza. Allegorikusan ugyan, de a novella feltételezett logikájából kiolvasható ez a megfeleltethetőség, s ha végigkövetjük Irene kötési fázisainak leírását, rájöhethetünk, hogy technikájával tulajdonképpen a szöveg önreprezentációjának módjáról mesél a leginkább.

Néha megkötött egy mellénykét, s aztán egy szempillantás alatt szétbontotta, mert valami nem tetszett neki rajta; mulatságos volt nézni a kosárban göndörödő gyapjútömeget, mely sehogy sem akarta elveszíteni néhány órán át viselt formáját.<sup>9</sup>

Irene azzal, hogy felszámolta, majd újra formába öntötte alkotásait, rámutat az ismétlés alapvető alakzatára, amelynek segítségével reprodukálja, sőt [re]materializálja műveit, s ezek a műveletek nem tűnnek el nyom nélkül. Benne maradnak az anyag emlékezetében, amely „sehogy sem akarta elveszíteni néhány órán át viselt formáját.”<sup>10</sup> A szövet megalkotása, sőt újraalkotása, felveti azt a kérdést, hogy e technikai jellegű sokszorosítás nyomot hagy-e a cortezári novella terében is?<sup>11</sup> E kérdés válaszából vonható le vagy cáfolható meg ugyanis az a fentebb említett, hipotetikus állítás, amely e konkrét szövegben összekötötte a textus referenciális és olvasás-íráselméleti problematikáját.

---

<sup>9</sup> „A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 6; Cortázar, „Casa tomada”, 174.

<sup>10</sup> Nemcsak a kötés alakzatában kap az emlékezés és az ismétlés relációja kiemelt fontosságú szerepet. A történet gyakorlatilag a férfi főszereplő visszaemlékezésén alapszik, olyan tárolt információkat felelevenítésén, amelyek a kimondás pillanatától fogva önálló entitással bírtak („Hogyne emlékeznék a ház beosztására.” 6.). Élményei ráadásul egy alapvető szelekciós és interpretatív folyamaton mentek keresztül a történetmondás által (a ház „a dédszüleink, az atyai nagyapánk, a szüleink és az egész gyermekkor emlékeit őrizte”, 5.), s ezek a változók az eredeti impresszió is rajta hagyták a lenyomatukat, hiszen az emlékekhez való viszony alakította ki a tér belső változásait („Mintha csak ugyanazt mondanám el, kivéve a következményeket.” 10.).

<sup>11</sup> A gombolyag alakzata persze már önmagában is egy olyan határosság nélküli matéria, amely a szálak „végtelenített másolataiból” áll, így már azelőtt reprodukcióról beszélhetünk, hogy maga az (új) produktum létrejönne, ahogyan a szövegre való rátérés is csak visszatérés az intertextualitás hálójában, ahol minden szöveg egy másik transzformációja.

A vizsgálódás — s az argumentáció — alapját az a tény szolgáltatja, hogy e „jelen-téktelen hobbi” gyakran jut kitüntetett szerephez a műben, egy olyan rituális funkciót képezve, amelynek során minden új cselekményszálát és *térmegismerési* folyamatot Irene kötési metódusa vezet be. Ez a reláció szükségszerűen fordítva is működik, a házban ábrázolt „tér és az idő nem csupán keret (vagy passzív háttér), amelyben a cselekmény lejátszódik, hanem aktív résztvevők, következésképpen meghatározzák a hős viselkedését,”<sup>12</sup> és a válaszreakciókat is, amelyeket életterük rohamos csökkenésére adnak. A házból való folyamatos kiszorulás, és a kaotikusság megélése együtt jár a kilátástalanság és a szorongás élményével,<sup>13</sup> a testvérpár számára „az első napokban keserves volt a dolog,” és „szomorúan néztek egymásra,” ugyanakkor még e kritikus pillanatokban is hangsúlyos szerepet kap, hogy „Irene boldog volt, mert több ideje maradt kötni.” A folyamat együtt halad a topográfiai rendszer kialakításával, a pusztán poétikai eszköznek tűnő — kötés szimbóluma — kitüntetett fontosságú térmeghatározó elem, hiszen Irene szobáról szobára tárja fel számunkra a lakás különböző tereit, az öt jól elkülöníthető egységben. Az elsőben, a szereplők megismerésénél, a másodiknál a ház beosztása kapcsán, a harmadiknál a hátsó rész elfoglalásakor, a negyedik részben a hátsó szárny elfoglalása utáni élet bemutatásakor, míg legvégül az ötödikben a lakás végleges elhagyásakor kap jelentős szerepet a nő munkája. Irene kiemelése és középpontba juttatása a kötés folyamatát egy kétpólusú szerkezetté alakítja. Egyfelől metaforikus értelemben a kötetést alkotássá változtatja, amelyben a novella szövege meg-egyezik azzal az Irene által kreált szövettel, amelynek mintáiból kiolvasható az elfoglalt ház története, másfelől ebből következően, ő az is, aki a térbeli szerkezetben megmutatkozó változásokat irányítja, aki a teret a tevékenysége által életre kelti. Irene teste a novella szövegében olyan, mint egy tű vagy egy vörös fonal, amely egyedi mintázatot alkot a novella szövetén.

Ha azonban egy elemibb, genetikus/szemantikai kapcsolatot is elvárunk az aktuális interpretációtól, akkor a következő sor — a fentebbi szempontok alapján újragondolva —, ugyancsak értelmezhető narratológiai eljárásaként:

---

<sup>12</sup> V. Ny. Todorov, „Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái”, *Helikon*, 28.2-3 (1982): 287. Todorov „klasszikusnak” számító értelmezése Dosztojevszkij hőseit és a regénybeli teret kovácsolja össze, ahol a szereplők térbeli helyszínváltoztatása az erkölcsi állapotuk változásával mutat összefüggést.

<sup>13</sup> Uo. 288. Dosztojevszkijhez hasonlóan Cortázar műveiben is hangsúlyos szerepet kap a hősök nyomasztó félelmének és a térbeli szűkösségnek a kapcsolata.

[é]n azt hiszem, azért kötnek a nők, mert remek *ürügyet* találnak benne a semmittevésre.<sup>14</sup>

No sé por qué teñia tanto, yo creo que las mujeres teñen cuando han encontrado en esa labor el gran *pretexto* para no hacer nada.<sup>15</sup>

S bár ez a mondat látszólag elhatárolja egymástól a kötést és annak performatív végrehajtását, „semmittevésként” definiálva azt, hogy az olvasó figyelmét egyazon pillanatban rá- és elterelje róla, a szó — „pretexto” — lejegyzése nem önmagáért történik, hanem megkettőzi és differenciálja a szöveg-szövet parafrázisát a novellában. A *pretextus*, a *prae* („elő”) és a *texere* („kötni”) szavak összeolvadása, s eredetileg a tógát szegélyező lila szőtttest nevezték így, amelyet a szenátorok és a vezető bírák a ruhadarabjuk elé helyeztek el. A ruha „fedezésére”, takarására szolgáló anyagmegnevezés aztán jelentésátvitel útján az előtérbe tolakodó, ámde az igazi okot takargató elvont jelentésű főnévvé alakult át a későbbiekben.<sup>16</sup> Irene mellényeinek, otthonkáinak és pulóvereinek leírása pedig ugyanezt a funkciót látja el, pretextusként eltakarja szemünk elől magát a textust. Palástolja a kötés valódi tétjét, azt a narratív tevékenységet, amelyben „minden elbeszélés útleírás, (...) a folytatását pedig lépések írják”,<sup>17</sup> amelyek „oly módon keresztezik egymást, hogy az elbeszélést a keresztretjtvényhez hasonló ráccsá alakítják, (...) melynek úgy tűnik, a határ az egyik legfontosabb elbeszélői alakzata.”<sup>18</sup> „Hát akkor — mondta [Irene], és újra felvette a kötőtűket — ezentúl ezen az oldalon kell laknunk.”<sup>19</sup> A kötőtű leejtése, majd újbóli felvétele, e diskurzusban maradva, nemcsak a szövet, hanem az írás szálainak elengedése, illetve e szálak újbóli felvételének szimbóluma is. Így, egyrészt — térpoétikai dimenzióban — a ház hátsó részének

---

<sup>14</sup> Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 6.

<sup>15</sup> Julio Cortázar, „Casa tomada”, 174.

<sup>16</sup> Gérard Genette a paratextus egyik formájaként említi meg a pretextust, amelynek célja, hogy az olvasó ne gondolja tovább, ne vegye elég komolyan az adott irodalmi eseményt. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, ford. Jane E. Lewin, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 182; Genette elgondolásában narratív elágazásként is értelmezhető a fogalom. Uo. 336.

<sup>17</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, ford. Z. Varga Zoltán, szerk. Kelemen Pál, Marsó Paula, Teller Katalin (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 140.

<sup>18</sup> Uo. 146.

<sup>19</sup> „-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 8; Cortázar, „Casa tomada”, 176.

végleges elhatárolásáról tudunk meg újat, másrészt pedig — narratológiai aspektusban — arról, hogy az utca felőli szárny leírását ezennel szintén lezártak tekinthetjük. A kötötűk újbóli felvétele pedig egy új fonalat jelent, amely a lakás másik, számunkra még eddig ismeretlen oldalának feltérképezését előlegezi meg.

Irene kettős játékot folytat. Ő az, aki a ház tereit rögzített pontjaiból kimozdítja, („hálósobám ajtajából (ő kötött) neszt hallottam a konyhából”),<sup>20</sup> s szintén ő az, aki e játékszabályok közben ki is szorul belőle („ott álltunk kint a tornácon”).<sup>21</sup> A kötés, amely az elbeszélés iránymutatója, egy alapvetően a teret strukturáló felosztás, s ha „a szerepét vizsgáljuk az elhatárolásban, akkor először is a határfelállítás, — áthelyezés vagy — átlépés autorizálásának elsődleges funkcióját ismerjük fel, következésképpen két, egymást keresztező mozgás szembeállítását.”<sup>22</sup> A testvérpár és az idegen helyváltoztatásait ez a keresztező lépéssor határozza meg: míg az ikrek demarkációs vonalak meghúzására törekszenek, addig a harmadik fél túllép rajtuk. „Az *ajtó*hoz ugrottam, mielőtt még késő lenne, nekitámaszkodtam, és hirtelen bezártam; szerencsére a mi oldalunkról volt betéve a kulcs, de azért a nagy reteszt is rátoltam, a biztonság kedvéért.”<sup>23</sup> A történetben ábrázolt két ajtó (a tömör tölgyfa ajtó és a szélfogó) azonban nem zárat, hanem átjárót (hidat) teremt a testvérpár és az ismeretlen között, amelyben az elkülönülés pontjai egyben a közös pontok is, s a szorongás okát az a sziszüphoszi munka jelenti, hogy ezeket a határfelületeket nem sikerül védelmi pontokká alakítani. Ezek az ajtók, úgy funkcionálnak a novellában, mint az ókori *xoanonok*,<sup>24</sup> mozdítható határokként, „jelzőpontokként mutatják a tér görbületeit és mozgásait,”<sup>25</sup> s hasonlóan ezekhez a szobrokhoz „csak mozgás közben (vagy amikor őket mozgatták) alkottak határokat.”<sup>26</sup> „Csak akkor látta az ember, hogy milyen nagy az a ház, ha nyitva

---

<sup>20</sup> Cortázar, „Az elfoglalt, ház”, 10.

<sup>21</sup> Uo. 10.

<sup>22</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 146.

<sup>23</sup> „Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 8; Cortázar, „Casa tomada”, 176.

<sup>24</sup> A leghíresebb *xoanon*, a Palladion, amelyet védelmi célra építettek, ahol a szobor állt, ott ellenség nem hatolhatott be a városba (Apollod. 3, 12, 3.) Bizonyos ünnepeken ajándék gyanánt új ruhát szőttek a számára, ezzel tisztelegve és utánozva a szövés-fonás legnagyobb mesterét Pallas Athéné istennőt. Lásd bővebben: Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974), 107-108.

<sup>25</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 151.

<sup>26</sup> Uo. 151.



állt az ajtó; ha meg zárva volt, akkor olyan lakás benyomását keltette, amilyeneket mostanában építenek, alig lehet mozogni bennük.”<sup>27</sup> Az idegen létezése és „láthatósága” lényegében az elmozdult határfelületek játékában lepleződik le; topográfiai rendszerét a transzgresszió alakzatával biztosítja, s azáltal, hogy kinyitja ezeket az ajtókat, és átlép a küszöbön „affirmálja a behatárolt létet, [és] affirmálja a határtalanságot, amelyből előszökken.”<sup>28</sup>

A visszaemlékezés — retrospektív — nézőpontjából a trauma kiváltója a határsértés provokatív gesztusában rejlik, s ez a tény leginkább afelé irányítja a tekintetünket, hogy mely határok készítenek az idegent megtorpanásra a ház belső struktúrájában. Viszont szükségképpen eltörli az útvonalról azt a lépést, amely a folyamat genezisére, a *kívülség* gondolatára, illetve a *belépés* pillanatára irányul, amelynek már csak következménye a belső tér későbbi átrendeződése. A szereplők az egyetlen be- és kijárat lehetőségen, a szélfogón<sup>29</sup> keresztül menekülnek el, de semmit sem tudunk a legelemibb pillanatról, az idegen házba lépésének aktusáról, s arról, hogy mindezt miként valósítja meg, ha a ház utca felőli frontján nem található bejáró.

E hézag áthidalásához ismét a nyelvi megformáltsághoz — mint tetthelyhez — fordulunk, és azon belül is a *cím*hez, amely a novella legelső tételmondataként utat nyit az ismeretlennek, előremutatva a gondolat és a haladás irányára, s explicit módon, mint performatív megnyilatkozás, utal a végső konklúzióra.<sup>30</sup> A cím ajtóként való értelmezése az ismeretlen szerepét egyértelműen az olvasó számára különíti el, aki bejutva a narráció terébe, annak berkeit birtokba veszi, interpretációjával elkülöníti annak szobá-

---

<sup>27</sup> „Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 7; Cortázar, „Casa tomada”, 175.

<sup>28</sup> Michel Foucault, „Előszó a határsértéshez”, ford. Sutyák Tibor, in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez* (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 75.

<sup>29</sup> A szélfogó, általában egy üveges ajtó vagy azzal ellátott favázas üvegfal, amelyet olyan helyeken alkalmaznak, ahol a légvonatnak akarják elejét venni. Leginkább bejáró kapuk mellé, vagy hosszú folyosókba építik be, mint ahogyan az *elfoglalt ház* esetében is. Mint minden ajtó — zsilipet képez a kinti és benti világ között — expliciten egyrészt az anyagi világban élő veszélyektől óv meg (a lélegző embertől), másrészt impliciten a (levegőből álló) anyagtalan lényektől, vagyis a szellemektől védelmezi a mögötte oltalmat keresőket. Az ajtó mindennapi profán értelmezése: a betörők ellen nyújt biztonságot, a szent vagy misztikus értelmezés: a gonosz erők elleni oltalomban gyökerezik.

<sup>30</sup> A cím egyben egy pre-textus is, hiszen keretes szerkezetet alkotva (*praetextō*), egyszerre funkcionál a novella kezdő- („casa tomada”) és zárópontjaként („la casa tomada”). Hasonlóan alapokon nyugszik a szöveg az időkezelése is, amely délelőtt 11-kor kezdődik és éjszakai 11 órakor zárul.

it, és szinte szó szerint bekebelezi azokat.<sup>31</sup> „Lényegében tehát a tér a gyakorlatba vont hely, [...] és ugyanez a helyzet az olvasással, amely az a tér, amelyet az a gyakorlatba vont hely állít elő, amely a jelek rendszerét — az írást — konstituálja.”<sup>32</sup> Ha ezt a problematikát az olvasás metódusára és a megírt szöveg viszonyára vonatkoztatjuk, akkor úgy tűnik, hogy miközben a mű recepciója potenciális veszélyforrásként nehezedik a novella szereplőinek vállára, addig a befogadó számára ez a pillanat lesz „a szubjektum és a nyelv határtalanításának lehetősége.”<sup>33</sup> Ahogyan Certeau találóan fogalmaz: az olvasás szükségképpen *vadorzás*, s bár az olvasó nem író, hogy új helyek megalapítója legyen, csupán átutazó, de ahol áthalad ott technokrataként „miniatürizálja a világot és összehasonlítja az eredetivel.”<sup>34</sup>

Az ismeretlen olvasóként való azonosításának gondolatát nemcsak e térbeli terjeszkedő mozgás alapján kíséreljük meg, hanem a hozzá szorosan kapcsolódó érzékelési tapasztalat alapján is, amely — a testvérpár tudatában — a házban megjelenő akusztikus megnyilvánulásokat fenyegetettségnek véli.

Végigmentem a folyosón egész a félig nyitott tölgyfa ajtóig, s ott befordultam a konyhához vezető kanyarba, amikor valami neszt hallottam az ebédlőből vagy a könyvtárszobából. (...) [o]lyan volt, mint egy *elfojtott beszélgetés sustorgása*. (...) [u]gyanakkor, vagy egy pillanat múlva, meg is hallottam a *suttogást*”<sup>35</sup> (...) [e]ltompította a *hangot (el sonido)* a folyosó kanyarulata.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> „Olvasóként össze is fonódunk szöveggel, s így új jelentésszintek keletkeznek, tehát mindannyiszor, amikor egy-egy «falat» elfogyasztásával arra készítetjük a szövegeket, hogy adjon át nekünk valamit magából, ugyanabban a pillanatban egy mélyebb rétegben valami más is születik.” Alberto Manguel, *Az olvasás története*, ford. Székely János (Budapest: Park Könyvkiadó, 2001), 181.

<sup>32</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 141.

<sup>33</sup> Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermeneutika*, ford. és szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 33. Ez az értelmezés elsődlegesen abból a modern hermeneutikai hagyományból épít, amely az olvasó aktív szerepvállalását hangsúlyozza a szövegek befogadása kapcsán.

<sup>34</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 191.

<sup>35</sup> „Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 7; Cortázar, „Casa Tomada”, 176.

<sup>36</sup> „Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 10; Cortázar, „Casa tomada”, 176.

A novellában szereplő hangok (vagy hiányuk) azok a nyomok, amelyek által rekonstruálni tudjuk a feltételezett betörőt és jelenlétének hitelességét. Ezek a zörejek lesznek azok, amelyek beférkőznek nyugtalanító zajokként a szereplők fejébe, és metonímiaként a szöveg korpuszába is. A hallás érzékének kitüntetett ábrázolása kiindulhat abból a feltételezésből, hogy a szöveg (fel)olvasása, elsajátítása, befogadása lényegében együtt jár a kimondás létmódjával is, ahol a szöveg az olvasó hangján nyilvánul meg, illetve az olvasás során életbe lépő öntudatlan testi mechanizmusok, mint a mocorgás, nyújtózkodás, a fennhangon vagy suttogva kiejtett szavak manifesztálódhatnak a novella nyelvében.<sup>37</sup> Az olvasó *kibetűzi* a távollétet, és „az elfoglalt helyek egymásra következő feladásával jut előre, (...) (ő a) látogató, akit vártak, de soha nem értettek meg az írásbeli ösvényeken.”<sup>38</sup>

Ez a dekonstruktív mozgás nemcsak a szereplők ellen fordul, hanem a textus ellen is, az olvasás felsérti és felszámolja a szöveget, noha paradox módon ez a folyamat, amely életre is hívta. A mű az értelmezője által teremődik meg, de kiszolgáltatottá is általa válik.<sup>39</sup> A végkifejletben szereplő fonaljátékban Irene és az anonim narrátor kilépve az elfoglalt ház ajtaján minden értéküket hátrahagyva, ott állnak megsemmisülten, egyetlen tulajdonukat az Irene kezéből lelógó fonaldarab jelképezte, amelynek gombolyagja a szélfogó ajtó másik oldalán, vagyis a lakásban maradt. „Amikor látta, hogy a gombolyagok a túloldalon maradtak, leejtette kezimunkáját, rá se nézett.”<sup>40</sup> Ezzel a végleges lemondó gesztussal a házban lévő terek elfoglalásának utolsó fázisához értünk, hiszen gombolyag híján „nem marad több térképző anyag” a további mondatok megírása-

---

<sup>37</sup> A néma olvasás sem jelenti a hangzó nyelvvel való teljes szakítást, hiszen a hangszalagok aktívak maradnak a folyamat közben. Az olvasás gyakori kísérője valamilyen mértékű szubvokalizáció, az elraktározódott intonációs sémák alapján, és „az olvasottak jó részének virtuális belső hangosítása (...) (amely) a néma olvasásban is jelen van, s ez határt szab a sebességnek.” Bencsik Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben* (Budapest: Trezor Kiadó, 2001), 237.

<sup>38</sup> Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 213.

<sup>39</sup> „A sokszintű írásban minden *kibogozandó*, de semmi sem *megfejtendő*; a struktúrát nyomon követhetjük, minden szálán és minden szintjén „felszedhetjük” (mint a harisnya lefutott szeméről mondják), de alapja nincsen; az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta; az írás folytonosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus kioltása felé halad.” Roland Barthes, „A szerző halála”, in Roland Barthes, *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 53.

<sup>40</sup> Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 10.

hoz.<sup>41</sup> Ez válaszul szolgálhat arra, hogy miért válik kitüntetett műveletté a ház bezárásának színpadias gesztusa: „Mielőtt elmentünk, sajgó szívvel bezártam a kerti kaput, és bedobtam a kulcsot a csatornába. Nehogy valami szegény ördögnek még eszébe jusson bemenni és lopni, épp ilyenkor, amikor elfoglalták a házat.”<sup>42</sup> Ezzel az elengedő pillanattal a kör bezárult. A novella az irodalmi átlényegülés révén a sajátunkká vált, vagy másként szólva: elfoglaltuk azt.

Az *elfoglalt ház* olvasójaként az értelmezés során arra törekedtem, hogy a műben szereplő ház alakzatát kimozdítsam megszokott helyéből, s növeljem a kötelezőként vagy csak lehetségesként felkínált útvonalak számát az esztétikai tapasztalat bevonásával. A *kívül* és a *belül* megszokott oppozíciójától eltérően, amely a *környezet* és a hozzá kapcsolódó *pszichológiai folyamatok* összefüggéseit vizsgálja, jelen tanulmány a *textus* és a *befogadás* határterületét hangsúlyozta az irodalmi mű interpretációjakor.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

- Barthes, Roland. „A szerző halála.” In Roland Barthes. *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996, 50-55.
- Blanchot, Maurice. *Az irodalmi tér*. Fordította Horváth Györgyi, Budapest: Kijárat Kiadó, 2005.
- Benczik, Vilmos. *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Budapest: Trezor Kiadó, 2001.
- de Certeau, Michel. *A cselekvés művészete*. Fordította Z. Varga Zoltán. Szerkesztette Kelemen Pál, Marsó Paula, Teller Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.
- Cortázar, Julio. „Casa tomada.” In Julio Cortázar. *El perseguidor y otros relatos*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983, 173-179.
- Cortázar, Julio. „Az elfoglalt ház.” Fordította Nagy Mátyás. In Julio Cortázar. *Átjárók*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005, 5-10.

---

<sup>41</sup> „Egy mű nem akkor válik befejezetté, amikor elkészült, hanem amikor az, aki belülről dolgozik rajta, képes már kívülről is lezárni, amikor a mű már nem tartja önmagában.” Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér*, ford. Horváth Györgyi (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 37.

<sup>42</sup> „No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 10; Cortázar, „Casa tomada”, 177.

- Derrida, Jacques. »A retorika virágai: a heliotróp«. In uő, „A fehér mitológia.” Fordította Orbán Jolán, Boros János, et al. In Thomka Beáta, szerk. *Az irodalom elméletei* V. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997, 61-81
- Foucault, Michel. „Előszó a határsértéshez.” Fordította Sutyák Tibor. in Michel Foucault. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 2000, 71-86.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Fordította Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Homérosz: *Iliász*. Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957.
- Imrei Andrea. *Álomfejtés*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003.
- Jauss, Hans Robert. *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermeneutika*. Fordította és szerkesztette Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- Manguel, Alberto. *Az olvasás története*. Fordította Székely János. Budapest: Park Könyvkiadó, 2001.
- Theokritosz. „Szürakuszai asszonyok Adónisz-ünnepen.” Fordította Szabó Lőrinc. In Falus Róbert, szerk. *Görög költők antológiája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959, 452-458.
- Trencsényi-Waldapfel Imre. *Mitológia*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974.
- Todorov, V. Ny. „Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái.” *Helikon*, 28.2-3 (1982): 282-299.

## LIPTÁK-PIKÓ JUDIT

### JELENTÉS A DARRIEUSSECQ-ÜGYRŐL

A plágium a latin *plagiare* igéből ered, jelentése: „törbe ejt” — tudhatjuk meg Tótfalusi István *Magyar etimológiai nagyszótárából*.<sup>1</sup> Eredeti értelmében szerint plagizátor az, aki más rabszolgáját ellopja vagy szélesebb értelemben más gyermekét elrabolja. Az írásnak mint szellemi terméknek a gyermekhez mint az anyaméh gyümölcséhez való hasonlítása nem új keletű. Már az i. sz. I. században élt római epigrammaköltő, Martial is tolvajt kiáltott, amikor rájött, hogy egyik művét, a „gyermekét” valaki „ellopta”, és saját neve alatt kiadta (Martialis 1.52).<sup>2</sup> Ugyanakkor görögül *nothosz*-nak, tehát törvénytelennek, fattyúnak nevezték az Ókorban az olyan silány műveket, amelyeket lejáratás céljából tulajdonítottak ennek vagy annak a szerzőnek — az efféle vádaskodás szintén nem volt ritka. Az ókori görögöknél az írás gyakorlatilag egyet jelentett az újrással: így a plagizálás, s vele a plágiumváddal illetés szintén mindennapos jelenség volt. Diogenész Laertiosznál és Cicerónál olvashatjuk, hogy Epikuroszt több ízben plágiummal vádolták, többek között azért, mert állítólag kisajátította Démokritosz atomokról alkotott elméletét. Kicsivel később Machiavelli tollából megtudhatjuk, Gergely pápa elégette Varron könyveit, így próbálván leplezni, hogy Szent Ágoston nagy valószínűséggel tőle vett át bizonyos gondolatokat. A XVII. században még senki nem talált kivételt abban, hogy La Fontaine lényegében Ezópusz meséit dolgozta fel. Csupán a XVIII. század során kezd majd fontossá válni a szerzői jog érvényesítése és védelme — ennek volt élharcosa többek között Diderot és Beaumarchais. A XX. század végén és a XXI. században a digitális éra beköszöntével (annak minden tartozékával együtt, úgy mint az Internet, az *e-book* vagy a *torrent*) különösen kényes kérdéssé vált a plágium: karriereket törhet ketté, és dollármilliók veszhetnek rajta.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A latin *plagiare* ige a latin *plaga* („vadászhaló”, „tör”, „csapda”) szóra vezethető vissza, amely valószínűleg a görögből származik. Tótfalusi István, *Magyar etimológiai nagyszótár*.  
<http://www.szokincshalo.hu/szotar/>.

<sup>2</sup> <http://magyarugyved.eu/blog/23-ne-lopj>

<sup>3</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police* (Párizs: P.O.L, 2010), 19-21.

A plágium és a plágiumvadás története — amint e rövid bevezetőből láthattuk — igen régre nyúlik vissza. Tisztában van ezzel Marie Darrieussecq<sup>4</sup> francia kortárs író, akit több ízben illettek plágiumvádval eddigi karrierje során. E tanulmány célja, hogy a különböző plágiumvadás érvrendszerének bemutatásán keresztül rávilágítson Darrieussecq irodalomról, fikcióról és saját írói elveiről vallott nézeteire. Habár a plágium témaköre sosem izgatta, a kényszerű helyzet arra ösztökéli, hogy becsületének megvédése mellett lerántsa a leplet arról a kortárs írói körökben elterjedt tendenciáról, amely bizonyos témák morális érvek menti kisajátításából áll, és amelyet Tiphaine Samoyault úgy diagnosztizál, mint a plágium területének kiterjesztése a valóságra, vagyis magára az életre.<sup>5</sup> Korábbi elméleti munkáinak (úgy mint az önfikció (*autofiction*) műfajáról írt tanulmányának<sup>6</sup>) folytatásaként is olvasható a *Rapport de police*, amelyben az élet jól lehatárolható elemeinek lehetséges plagizálását ellenpontozva kibontakozik egy olyan darrieussecq-i *ars poetica*, amely a fikció és a fikciós írás elsőbbségét hirdeti. A fikcióét, amelynek legfontosabb feladata az élet észrevétlen mozdulatainak megmutatása, a tudat cenzúrájának feloldása, a kimondhatatlan formába öntése, a közhelyek megkérdőjelezése, nyelvi megszokásaink felbolygatása; és a fikciós írásét, amely metamorfizál, hangot ad a fantomoknak és olyanokért szól, akik nem férnek hozzá a beszédhez: a gyermekekért, a jogfosztottakért, a halottakért. „Írás a hiányzó népért”<sup>7</sup> — mondaná Gilles Deleuze.

---

<sup>4</sup> Marie Darrieussecq munkássága a szélesebb francia olvasóközönség számára sem ismeretlen, hiszen *Il faut beaucoup aimer les hommes* (Párizs: P.O.L., 2013) című könyvével 2013-ban elnyerte az igen nagy presztízsű Médicis-díjat. Az 1969-ben Bayonne környékén, baszk földön született író magyarul *Malacpúder* (Marie Darrieussecq, *Truismes* [Párizs: P.O.L., 1996]; magyar kiadás: uő, *Malacpúder*, ford. Gyimesi Timea [Budapest: Magvető, 1997.]) címmel megjelent első könyve igazi közönségsiker volt, több mint negyven nyelvre fordították le. A lille-i III-as egyetem volt tanára, az író és pszichoanalitikus Darrieussecq a mai napig 16 könyvet jelentetett meg állandó kiadójánál, a Paul Otchakovsky-Laurens által vezetett P.O.L.-nél, amelynek gondozásában olyan történelmi jelentőségű szerzők művei jelentek meg, mint Georges Perec vagy Marguerite Duras.

<sup>5</sup> Tiphaine Samoyault, *Extension du domaine du plagiat*.

[http://www.liberation.fr/livres/2011/02/21/extension-du-domaine-du-plagiat\\_716288](http://www.liberation.fr/livres/2011/02/21/extension-du-domaine-du-plagiat_716288).

<sup>6</sup> Marie Darrieussecq, „L'autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique* 107 (1996/ szeptember): 369-379.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Párizs: Minuit, 1993), 15.

### Utánozó majom? – Marie NDiaye vs Marie Darrieussecq

1998-ban éri Darrieussecq-et az első plágiumvád: Marie NDiaye<sup>8</sup> sikeres író a *Libération* hasábjain „utánozó majomkodással” („singerie”) vádolja kollégáját, annak *Naissance des fantômes* (Párizs: P.O.L, 1998) címmel megjelent második regénye kapcsán. NDiaye a következőket írja:

Egy reggel rosszul ébredtünk a férjemmel. Ő úgy érezte magát, mint aki megözvegyült, én pedig úgy, mint aki meghalt. Mégpedig amiatt a dicshimnusz miatt, amelyet Darrieussecq asszony rólam zengett, amint utolsó regénye, a *Naissance des fantômes* került szóba. Volt valami furcsa ezekben a makacs dicséreteken, valami nagyon kellemetlen, annál is inkább, mivel megtudtam, hogy állítólag hosszú levelezést folytattunk, amire én azonban nem emlékszem. Beszereztem hát egy példányt a kérdéses könyvből. Egy idő után azonban kezdtem abban a kényelmetlen és nevetséges helyzetben érezni magam, mint amikor valaki átdolgozott formában ráismer arra, amit saját maga írt. Egyetlen mondatot sem tudnék idézni, nincsenek konkrétumok: *nem plágiumról van szó, hanem utánozó majomkodásról.*<sup>9</sup>

Érdekes módon a *Libération* cikkében az is szerepel, hogy miután NDiaye kézhez kapta Darrieussecq-től a *Naissance des fantômes* kéziratát, hosszú levelezésbe kezdtek, s ezt maga NDiaye sem tagadja.<sup>10</sup> Egy másik cikkben NDiaye további érvekkel támasztja alá plágiumvádját *A boszorkány* (*La sorcière*, Minuit, 1996) és az *Un temps de saison* (Minuit, 1994) című művei kapcsán:

Az *Un temps de saison*-ban a főszereplő felesége és gyermeke elmennek tojáστ venni, ám nem térnek haza, a férj aggódik, keresésükre indul, később fantomként látja őket viszont. A *Naissance des fantômes*-ban a narrátornő

---

<sup>8</sup> Marie NDiaye 1967-ben született a franciaországi Pithiviers-ben francia anyától és szenegáli apától. 2001-ben elnyerte a Femina-díjat, 2009-ben pedig a nagypresztízsű Goncourt-díjat *Trois femmes puissantes* című regényéért.

<sup>9</sup> Antoine De Gaudemar, *Marie NDiaye polémique avec Marie Darrieussecq*. (Kiemelés és fordítás tőlem.)

[http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq\\_231980](http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq_231980).

<sup>10</sup> Uo.



férje elmegy baguette-et venni, de nem tér haza, a nő aggódik, a keresésére indul, s a férj végül fantomként tér vissza. Az *Un temps de saison*-ban az esőtől áztatta faluban való várakozás és a csüggedtség átalakítják a férj testét, aki úgy érzi, belülről válik folyékonnyá. A *Naissance des fantômes*-ban a várakozás átváltoztatja a narrátornőt, aki úgy érzi, teste és annak belső kémiája módosul.<sup>11</sup>

Darrieussecq először nem kíván ezekkel a vádaskodásokkal foglalkozni, majd egy hét múlva mégis elküldi válaszát a *Libération*-nak.<sup>12</sup> Elárulja, hogy a családi legenda szerint dédanyja képes volt asztalokat forgatni, nagyanyja még mindig rejteget pár varázsfőzetet, anyja álmában látja a jövőt — s benne e boszorkányos képességek az írásban öltetnek testet. Legelső kézírata, amelyet még 1990-ben küldött el a Minuit-nek, a *Sorguina* címet viselte, amely baszkul „boszorkány”-t jelent. A következőkben így folytatja:

Ez van most a levegőben. Mostanában sok fiatal író merészkedik a fantasztikum területére, talán azért, hogy jobban tudjanak beszélni a valóságról. Aztán itt van Kafka. Életkorunk is tipikus: a házasság és a gyermekszülés korában vagyunk. Én magam 1996-ban mentem férjhez. Tudom, honnan származik az a gondolat, amely nem hagy nyugodni, hogy a férjem elhagy, meghal, eltűnik. Abból a gyászból, amelyet kiskoromban éltem át, és amelyről valamikor talán írni is fogok. Több mint ezer ember tűnik el évente Franciaországban úgy, hogy csak egy doboz cigiért, újságért, baguetteért vagy tojásért ugrik le a boltba. Nem gondoltam Marie NDiaye-ra miközben a *Naissance des fantômes*-ot írtam. Arra gondoltam, ami legbensőbb énemnek hiányzik, és amely írásra sarkall. Dédanyáim élet és halál fölötti hatalmának örököse vagyok én.<sup>13</sup>

A *Naissance des fantômes* megírására egy költözködés és az ingatlanügynökök munkájának megfigyelése vezette: „Sem a fantomok, sem az ingatlanügynökök nem tartoznak

---

<sup>11</sup> N'Diaye répète ses attaques contre Darrieussecq. (Fordítás tőlem.)

[http://www.liberation.fr/culture/1998/03/06/n-diaye-repete-ses-attaques-contre-darrieussecq\\_232338](http://www.liberation.fr/culture/1998/03/06/n-diaye-repete-ses-attaques-contre-darrieussecq_232338).

<sup>12</sup> Marie Darrieussecq, La réponse de l'auteur de «Trusimes» et de «Naissance des fantômes» à Marie NDiaye. *Sorguina*. [http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-trusimes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina\\_232749](http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-trusimes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina_232749).

<sup>13</sup> Marie Darrieussecq, La réponse de l'auteur de «Trusimes» et de «Naissance des fantômes» à Marie NDiaye. *Sorguina*. (Fordítás tőlem.)

kizárólag Marie NDiaye-hoz, aki azt állítja, hogy elloptam őket tőle.” Georges Perec-et, Henry James-t, Marguerite Duras-t, Proustot és Mizoguchit, illetve saját életének pillanatait nevezi meg ihletének forrásaiként. Ami pedig írásra készíti, nem más, mint a belső fantomok megszelídítésének és a folyamatosan írásra sarkalló ösztön csitításának szüksége. Szövegét azzal a következtetéssel zárja, hogy az irodalmon belül nem létezik család, az író magányos, egyedüli lény — a plágium fájó tapasztalata tanította meg erre.<sup>14</sup>

Hogy ki lett a plágiumháború győztese? Nem tudni. Egyáltalán ki lehet kerülni győztesen egy ilyen ügyből? Pierre Assouline (életrajzíró, újságíró, 2012-től a Goncourt-díj zsűriének tagja) NDiaye pártját fogja.<sup>15</sup> Míg mások Darrieussecq mellett állnak ki, köztük Philippe Sollers, aki e szavakkal intette óva az írónőt: „Nagyon vigyázzon. Ez egy gyilkossági kísérlet.”<sup>16</sup> — utalva arra, hogy akire egyszer a plágium gyanúja vetül, talán sosem tud tőle megszabadulni. Darrieussecq további írói sikerei viszont azt bizonyítják, hogy olvasóinak nem rendült meg bizalma.

### Pszichikai plágium? – Camille Laurens vs Marie Darrieussecq

Darrieussecq teljes megdöbbenésére 2007-ben Camille Laurens<sup>17</sup> azzal vádolja, hogy 12 évvel *Philippe* (Párizs: P.O.L, 1995) című könyvének megjelenése után pszichikailag plagizálja őt a *Tom est mort*-ban (Párizs: P.O.L, 2007). Hosszas hadakozás veszi kezdetét a különböző folyóiratok hasábjain Laurens *Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou*<sup>18</sup> című cikkével.

---

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Pierre Assouline, *Les vérités de Marie NDiaye*.

<http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/11/19/les-verites-de-marie-ndiaye/>.

<sup>16</sup> Marie Darrieussecq, *Plagiaires, vos papiers!* (Az interjút készítette David Caviglioli.)

<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html>.

<sup>17</sup> Camille Laurens író, egyetemi tanár 1957-ben született Dijon-ban. 2000-ben *Dans ce bras-là* című regényével elnyeri a Femina-díjat. Jelenleg a Femina-díj zsűrijének tagja. A plágiumügy kirobbanásakor mind a ketten a P.O.L-nél publikálnak.

<sup>18</sup> Camille Laurens, „Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou”, in Claude Burgelin, Isabell Grell és Roger-Yves Riche, szerk. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010, 495-506. A cikk első megjelenése: *La Revue littéraire* 32 (2007/ősz): 1-14. Nem okoz nagy fejtörést az ironikus cím [Marie Darrieussecq, avagy a kakukk-szindróma] megfejtése: a kakukk más madár fészkebe tojja tojását, a „szindróma” orvosi kifejezés pedig tovább erősíti az iróniát. Lásd még: Anne

Egy Toulouse-ban tartott nyilvános felolvasás során hall először Laurens részleteket a még készülő *Tom est mort*-ból. Nyugtalansággal tölti el, hogy a *Philippe*-hez hasonlóan Darrieussecq regényének témája a „halott gyermek”, a gyermek elvesztése miatt érzett gyász, ráadásul szintén egyes szám első személyben meséli el a történetet a narrátor szerepét elfoglaló gyászoló anya. Miután kérdőre vonja kiadóját, kiderül, a *Tom est mort* a szó szoros értelmében csak fikció, Darrieussecq a valóságban nem veszttette el egyik gyermekét sem. A *Tom est mort* olvasása során úgy érzi, a mondatok szintjén működő hasonlatosságok fedezhetők fel a két könyvben: „Majd lesz másik, mondták a rokonok”, vagy „Újra teherbe esni Tommal. Nem akartam gyereket, Tomot akartam.”<sup>19</sup> A *Philippe*-ben ugyanakkor ez olvasható: „Csak az irántuk érzett tisztelet tartja vissza a kiáltást, a kitörő ordítást, mikor azzal nyugtatgatnak, hogy „majd lesz másik”, és majd’ beleőrülök: „Nem kell másik. Nekem csak ő kell. Őt akarom.”<sup>20</sup> További hasonló mondatokat citál az olvasó elé, nem csak a *Philippe*-ből, hanem a *Cet absent-là*-ból (Léo Scheer, 2004) és a *L’Amour, roman*-ból is (Párizs: P.O.L, 2003):

Mikor Alice megszületett, el akartam menekülni — álmatlan éjszakáimon milliószor láttam magam előtt a jelenetet: könyveimet és néhány ruhadarabot összeszedem egy táskába, egy bank automatánál leveszem az összes pénzem, veszek egy jegyet Skóciába, ahol álneven elrejtőzök, elbújok.<sup>21</sup>

A *Tom est mort*-ban pedig ezt olvashatjuk:

Közvetlenül Stella születése után sokszor ébren álmodoztam arról, hogy elmenekülök. Az eltűnésről, de nem a halálról. Kifosztanám a bankszámlánkat, felülnék az első repülőre, kivennék egy tengerre nyíló szobát és ott maradnék, üres kézzel.<sup>22</sup>

---

Strasser, „Camille Laurens, Marie Darrieussecq: du »plagiat psychique« à la mise en questions de la démarche autobiographique”, *CONTEXTES* [internetes folyóirat] (2012/10).

<http://contextes.revues.org/5016>.

<sup>19</sup> Uo. 497. (Fordítás tőlem.)

<sup>20</sup> Ua.

<sup>21</sup> Uo. 497-498. (Fordítás tőlem.)

<sup>22</sup> Uo. 498. (Fordítás tőlem.)

A vádpadra idézett mondatokon kívül Laurens egyszerű szavakat, kifejezéseket is magának követel. A könyv hasonló jelenetei alapján — úgymint a rokonokkal, ismerősökkel való beszélgetés, a tükörben a halott gyermekét felidézni próbáló anya figurája, a megkerült fényképek, a némító, kimondhatatlan fájdalom — arra következtet, hogy Darrieussecq „pszichikailag plagizálta” őt, azaz regényeinek légkörét, hangulatát, szövegszöveési technikáját, ahogy tette azt Marie NDiaye-jal is.<sup>23</sup> Nézete szerint az olvasók, kiadók és kritikusok nem ítélik meg, csakis maga az író, hogy plágium áldozatául esett-e. Darrieussecq illetéktelenül behatolt a Virginia Woolf által az írónak követelt saját terébe, „saját szobájába” (*a room of one's own*), és a *Tom est mort*-t az ő székében, magát a betegágyába vackolva írta meg. Hogy egyes írói szobák hasonlítanak egymásra, és az intertextus révén kommunikálnak egymással, hogy nem feltétele egy történet megírásának (például egy gyermek elvesztésének) annak a valóságban való átélése, illetve hogy a képzelet gyakran igazabb szövegeket hoz létre, mint a valóság — köztudott. Laurens vádja szerint Darrieussecq „saját szobája” azonban túl unalmas, ezért kénytelen mások problémáival (adott esetben akár pszichoanalízisre járó pácienseinek tragédiáival) feltölteni regényeit.<sup>24</sup> Habár maga is tisztában van vele, hogy a regényíró akár egy bérgyilkos, egy idióta, egy házasságtörő asszony (elég csak Flaubert híres mondatára gondolnunk: „Bovaryné én vagyok.”) nézőpontjába is belehelyezkedhet, a *Tom est mort* története egy fiktív gyermek haláláról obszcén és cinikus, hiszen nem a megéltre alapul, s így a regény megírásával Darrieussecq úgymond nem kockáztat magából semmit. A történet fiktív jellegét csak tetézi az egyes szám első személy hipnotikus ereje, iszonyatos realizmusa — mindez elkerülhető lett volna az egyes szám harmadik személlyel. Nem legitim tehát a megélt által nem igazolt egyes szám első személyű fikciót írni. Továbbá nemcsak hogy nem lehet bizonyos témákról, úgymint a rákról vagy a koncentrációs táborokról fikciót írni — csak ha ügyesen összeollózza az ember egy Hervé Guibert (rákban halt meg) vagy Primo Lévi (az auschwitz-i és monowitzi táborok túlélője) mondatait, tehát plagizál — de nem is etikus.<sup>25</sup>

Laurens vádaskodásaival azonban csak saját vesztébe rohan: kiadójának *Le Monde*-ban közzétett cikkéből<sup>26</sup> értesül róla, hogy a Darrieussecq ellen intézett támadás miatt

---

<sup>23</sup> Vö. uo. 498-499.

<sup>24</sup> Vö. uo. 500-501.

<sup>25</sup> Vö. uo. 502-504.

<sup>26</sup> Paul Otchakovsky-Laurens, *Non, Marie Darrieussecq n'a pas »piraté« Camille Laurens.*

többé nem publikálhat a P.O.L.-nél. Paul Otchakovsky-Laurens véleménye szerint a *Tom est mort* extrém fikció: tragikus témája társadalmi szempontból kényes, amelyet csak fokoz az egyes szám első személy. A felszakadó lelki sebek okozta fájdalom ragadtathatta arra Laurens-t hogy „kalózkodással”, „személyiségének elbitorlásával” vagy éppen „fájdalomturizmussal”<sup>27</sup> vádolja Darrieussecq-et. A kiszemezett mondatok hasonlósága csupán a két könyv témabeli közelségének, a francia nyelv szintaxisának, egy gyermek halála esetén felmerülő helyzetek általánosságának és az anyai gyász egyetemességének tudható be. Számtalan olyan alkotó nevét lehetne felsorolni, akiknél fontos szerepet játszik az elhunyt gyermek alakja — függetlenül attól, hogy a való életben átélték-e vagy sem e tragédiát: ilyen például Emmanuel Bove, Françoise Dolto, Marguerite Duras, Laure Adler, Philippe Forest, Hélène Cixous, Bernard Chambaz, Russell Banks, Kazuo Ishiguro vagy Toni Morrison. Ne feledkezzünk meg arról se, hogy Darrieussecq műveiben már a *Malacpúder* óta sorozatosan felbukkan a halott gyermek motívuma. Halványan felsejlik az a családi titok, amely számunkra is csak egy későbbi interjúból derül ki: a halott testvér, a báty tragédiája, amely mélyen megrendítette a Darrieussecq-család egyensúlyát.<sup>28</sup> De minek is kellene egy írónak ilyesfajta személyes részletekkel igazolnia magát?<sup>29</sup> Érzékletes példával cáfolja Laurens autoriter álláspontját: „Ölni kellene talán egy gyilkos ábrázolásához? Dosztojevszkij akkor ezt ugyancsak ügyesen kikerülte, és nem csupán ő.” Tekintélyelvűnek és paranoidnak nevezi Laurens azon gondolatát, miszerint kizárólag az író kompetens saját regénye megítélésében, illetve hogy csak a megélttel lehet igazolni egy regény létjogosultságát (*la légitimité du vécu*).<sup>30</sup>

Camille Laurens válaszul gúnyosan kifigurázza kiadója Darrieussecq védelmében sorakoztatott érveit.<sup>31</sup> A gyász nem egyetemes, hanem egy különleges nyelv által testet

---

[http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens\\_949150\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens_949150_3260.html).

<sup>27</sup> David Caviglioli, *La souffrance de Camille Laurens*.

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100107.BIB4686/la-souffrance-de-camille-laurens.html>.

<sup>28</sup> *Les 7 minutes de Marie Darrieussecq*.

<https://www.youtube.com/watch?v=BZydfQXWo2Q>.

<sup>29</sup> Paul Otchakovsky-Laurens, *La légitime du vécu: une perversion*. (Az interjút készítette Philippe Lançon.)

[http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion\\_100689](http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion_100689).

<sup>30</sup> Vö. Paul Otchakovsky-Laurens, *La légitime du vécu: une perversion*.

<sup>31</sup> Camille Laurens, *On ne fabrique pas un suspense avec la mort d'un enfant*.

öltő egyedi emberi tapasztalat. S noha a rákról vagy a koncentrációs táborokról lehetséges fikciót írni, ugyan mi értelme? Felháborítja, hogy a gyermek halála fölött érzett gyász és szenvedés stílusgyakorlattá egyszerűsödjék bizonyos írók keze alatt. Végezetül ő maga is elutasítja a további közös munkát.

A plágiumvádra való reakciójában Darrieussecq szintén felhívja a figyelmet arra, hogy a halott gyermek motívumának megjelenése nem újszerű a *Tom est mort*-ban.<sup>32</sup> A *Philippe*-ben gyászoló anyjának mondatait hallotta vissza („Nem akartam másikat, őt akartam, csak őt.”), amely tény kétség kívül alátámasztja a gyász egyetemlegességét. Erről igyekszik saját stílusán keresztül számot adni, amelynek szerves része a legborzalmasabbat, a kimondhatatlant is magára vállaló fikció.

Habár a vita eldőlni látszott azzal, hogy Otchakovsky-Laurens Darrieussecq pártjára állt, a plágium kérdése még korántsem zárult le. Ugyanis a Laurens és Darrieussecq közötti polémia csupán első számú színtere volt a *Libération*, a *Le Monde* vagy a *La Revue littéraire*. A harc a 2008-ban *Autofiction(s)* címmel Cerisy-la-Salle-ban<sup>33</sup> az önfikció (*autofiction*) kérdéses műfajáról tartott konferencia 2010-ben hasonló címmel megjelent tanulmánykötetében<sup>34</sup> folytatódott. A konferencián nagy számban jelentek meg a műfajról gondolkodó irodalomtudósok (Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini, Philippe Forest, Vincent Colonna stb.) és írók, így Camille Laurens is. Ebben olvasható Laurens *Qui dit ça?* című írása, illetve a Függelékben a már általunk is ismert *Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou*, valamint a polémia másik érintettjének *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale* című tanulmánya.

---

[http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens\\_951774\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens_951774_3260.html).

<sup>32</sup> Marie Darrieussecq, »*Ma fiction est hantée*«. (Az interjút készítette Philippe Lançon.)

[http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee\\_100688](http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee_100688).

<sup>33</sup> A Cerisy-la-Salle-beli kastélyban székelő nemzetközi kulturális központban 1952 óta évi rendszerességgel kerül sor a nyári időszakban különféle tudományos konferenciák megrendezésére.

<sup>34</sup> A tanulmánykötet tartalmáért lásd: <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autofictionTM10.html>.

## Ki mondja ezt?

Laurens a *Qui dit ça?*<sup>35</sup>-ban már elmélyültebb keretek között gondolkodik a Darrieussecq-kel kirobbant polémiáról. A plágiumügy egy elméleti vitát hozott a felszínre az önfikció műfajáról, amit az irodalmi recepció gyakran csak a női írókhoz társít — tévesen.<sup>36</sup> Emiatt Laurens szívesebben használja a „megélt regény” (*roman vécu*) elnevezést. Nathalie Sarraute *L'ère du soupçon*-jára hivatkozva azt állítja, amennyiben a regényíró nem fedi fel kilétét az olvasó előtt, ez utóbbi összezavarodik, hiszen nem tudja, ki beszél. Ez a kérdés merül fel az olvasóban a *Tom est mort* kapcsán is: nem tudni, mely írói testből szólal meg a nyelv. E kérdés különösen jogos amennyiben testi tapasztalatokról van szó (például szülésről, betegségről, szenvedésről, kínzásról, halálról).<sup>37</sup> Laurens Paul Mathis pszichoanalitikus *Le corps et l'écrit* című könyvét idézi, amely két lehetséges írói pozíciót különít el: a valamiből kiinduló, a forrást, az eredetet vizsgáló írást és a megfelelő narratív távolságot megtartó, irányító szándékú, valamiről való írást. Míg az előbbi jellemzően női pozíció (ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy kizárólag női írók tartoznának ebbe a csoportba, sőt), a második jellemzően férfi. Az önfikció tehát az első kategóriába tartozik, és érdekessége abban áll, hogy képes megmutatni, hogyan vonódik bele az írásba az író teste. Darrieussecq azonban nem a gyász pozíciójából, hanem a gyászról ír (tehát férfi pozícióból), miközben az egyes szám első személyű elbeszéléssel a hamis paktum csapdájába csalja és becsapja az olvasót.<sup>38,39</sup> Pascal Quignard *Vie secrète* című könyvében olvashatjuk, hogy a francia titok (*secret*) és váladék (*sécrétion*) szavak ugyanarra a latin töre vezethetők vissza: *secreta*. Ezen analógia mentén mondhatjuk, hogy a nyelv is a test egyfajta váladéka, amely lehetővé

---

<sup>35</sup> Camille Laurens, „Qui dit ça?”, in Claude Burgelin, Isabell Grell és Roger-Yves Riche, szerk. *Autofiction(s) — Colloque de Cerisy* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010), 25-34.

<sup>36</sup> Annie Ernaux úgy véli, aránytalanul sokszor sorolják az önfikció műfajába női írók szövegeit férfi írók szövegeihez képest. Hiszen nyugodtan ide sorolhatnánk Philip Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud vagy Emmanuel Carrère egyes írásait, mégsem teszik. Lásd Camille Laurens és Annie Ernaux, *Toute écriture de vérité déclenche les passions*. (Az interjút készítette Raphaëlle Rérolle.) [http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions\\_1474360\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html).

<sup>37</sup> Vö. Camille Laurens, „Qui dit ça?”, 25-27.

<sup>38</sup> Vö. uo. 28.

<sup>39</sup> Ugyan miért lenne hamis a paktum — kérdezhetnénk Laurens-tól. Hiszen a fikció az önéletrajzzal ellentétben nem a „hinni” (*croyez que*), hanem a „képzelné” (*imaginez que*) logikája szerint működik. Lásd: Marie Darrieussecq, „L'autofiction, un genre pas sérieux”.

teszi a titkok kimondását. Az önfikció e titok, a valós (*le réel*) kifejezésére törekszik. Ennek következtében gyakran szól traumákról (betegség, incesztus, bűn, gyász), és ezeknek a szubjektumra kifejtetett hatásairól. Viszont ha a trauma nem valós, ha Darrieussecq csak elképzei, imitálja a gyász nyelvét, mi értelme arról írni?<sup>40</sup> A megélt tapasztalat hiánya miatt a *Tom est mort* csupán egyszerű szimulákrum, amelyből hiányzik a szembenézés a kimondhatatlannal, a valóssal. Laurens érdekes módon egyetlen kritériumként, amely legitimálhatja az egyes szám első személyű fikciót, a valós beszámoló hiányát jelöli meg (erre példa Jonathan Littell *A jóakaratók* Goncourt-díjas könyve, amelyben a narrátor egy náci hóhér szerepébe helyezkedik, amely tehát a *Tom est mort*-ral szemben azért „jogos” fikció, mert náci hóhér még sosem írt üzelmeiről).<sup>41</sup>

### Az egyes szám első személyű fikció, avagy az erkölcstelen írás

Darrieussecq másodjára foglal állást Laurens-szal szemben *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale*<sup>42</sup> című tanulmányában a már készülő félben lévő *Rapport de police* szellemében. Platón imitáció fogalmára utal először: eszerint az utánozó költészet, vagyis a fikció a valóság plagizálása. Kétszeres másolásról van szó, hiszen a világ tárgyai az ideák másolatai, a fikció pedig e tárgyakat utánozza. Platón egyenesen kiűzné ideális államából a költőket, annyira veszélyesnek tartja a költészet megtévesztő, káros hatását, élethű, de hamis valóságutánzását.<sup>43</sup> Következtetésképpen már az Ókorban is problematikus volt a valóság és a fikció, illetve a hazugság és igazság kér-

---

<sup>40</sup> „Nincs ellenvetésem az imaginárius ellen, ellenkezőleg, nem vitatom el Marie Darrieussecq-től az képzelethez való jogot. De ebben az esetben az ő imagináriusa az én valósom. És mi a valós? Amit a nyelv nem képes kifejezni, egy maradék, egy lehetetlen maradék, „amely egyfolytában íródik” és amely megtörtént. A valós megtörtént, és ennek a történésnek a helye a test. A gyászban író test váladéka a hiány nyelve, amelyet az üresség, a tehetetlenség hozott létre.” Camille Laurens, *„Qui dit ça?”*, 30. (Fordítás tőlem.)

<sup>41</sup> Vö. uo. 29-32.

<sup>42</sup> Marie Darrieussecq, „La fiction à la première personne ou l'écriture immorale” in Claude Burgelin, Isabell Grell és Roger-Yves Riche, szerk. *Autofiction(s) — Colloque de Cerisy* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010), 507-525.

<sup>43</sup> Vö. uo. 507-508.



déskörének összefonódása, e platóni vádak pedig újra életre keltek Camille Laurens érvrendszerében.<sup>44</sup>

Arisztotelész ezzel szemben magasztalja a fikciót, amely képes olvasójában együttérzést (*sentiment d'humanité*) kelteni.<sup>45</sup> A fikció során a költő úgy tesz, „mintha” (*comme si*), azaz olyan hitelesen írja meg történetét, mintha maga is átélte volna őket. Darrieussecq számára a regény ennek az arisztotelészi mimézisnek a folytatása. Hisz nem az a lényeg, hogy átélte-e az író a bánatot, a szenvedést, hanem hogy képes-e úgy elmondani, hogy az mindenkit megérintsen. A mimézis nem az egyén szenvedését másolja, hanem történetet talál ki, amely egyetemes alapra épül, tipikus szereplőkkel. A mimézis képessége az ember azon fontos szellemi adottságai közé tartozik, amelyek megkülönböztetik őt az állattól, és e képességnek köszönhetően lehetséges az emberi tudás generációkról generációkra történő közvetítése.<sup>46</sup>

A középkori skolasztikával azonban Arisztotelész logikai és pszichológiai valószerűsége, az elbeszélés belső szükségessége helyett a morális valószerűség kritériuma helyeződik előtérbe, vagyis a fikció elsődleges feladata a keresztény erkölcsökre való tanítás lesz (a lehetségestől az előírás felé való elmozdulás).<sup>47</sup> Ezzel az analógiával kanyarodunk vissza a plágiumügyhöz, hiszen Laurens a *Tom est mort*-t morális, illetve etikai alapon ítéli el. Ebben a logikában az az elvárás érvényesül, mely szerint, míg a történet-

---

<sup>44</sup> Jean-Marie Schaeffer szerint habár a fikciós elbeszélések sokszor a faktuális elbeszéléseket igyekeznek utánozni, az igazság kérdése a fikció (például egy regény, de akár egy film) esetében tulajdonképpen nem pertinens, hiszen az egy saját, zárt univerzumot hoz létre (szintén erre mutat rá Darrieussecq *Je est une autre* című írásában, mikor kifejti, hogy a hazugság morális kategória, nem irodalmi). Kérdésfelvetésünk inkább arra irányulhat, mennyire sikerült koherens világot teremtenie a szerzőnek.

<sup>45</sup> Platón úgy gondolja — és helyesen, mutat rá Jean-Marie Schaeffer —, hogy a fikció a mimézis által a valósághoz hasonlító módokat hoz létre. A fikció univerzumába merülve elfogadjuk, hogy az a mimézis eszközeivel úgy tesz, mintha a tényszerű valóság reprezentációja lenne. Probléma akkor van, ha valaki megfedkez a játékos színlelés (*feintise ludique*) hallgatóságos szabályáról és a fiktív univerzum tettekre sarkallja a való életben. Platón mimézis felfogásával szemben (a fikció a valóság utánzása) Arisztotelész úgy véli, a mimézis egy olyan virtuális modell — Schaeffer fogalmával élve: analóg kognitív vektor —, amely hasonlít a valóságról alkotott reprezentációs modelljeinkre (tehát nem közvetlenül a valóságra). Egy olyan koherens fiktív univerzum segítségével, amelyre a valós reprezentációs rendszereinkkel analóg rendszerek vetülnek ki, fejleszthetjük kognitív mentális modelljeinket, és ennek a való életben is hasznát vesszük — ez adja a fikció erejét, és nem az utánzás tökéletessége, mint ahogy azt Platón vélte. Lásd Jean-Marie Schaeffer, *De l'imagination à la fiction*.  
<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

<sup>46</sup> Vö. Marie Darrieussecq, „La fiction à la première personne ou l'écriture immorale”, 511-514.

<sup>47</sup> Vö. uo. 514-515.

író feladata a valóság brutalitásának szövegbe öntése, addig a fikciós szerzőé az, hogy erkölcsös elbeszélést írjon. Paul Ricœur-rel érvelve Darrieussecq úgy véli, a fikció szerepe az, hogy elszakadjon a tények által katalogizált történelmi múlttól, s ezzel felszínre hozza a múltban rejlő lehetőségeket: ennek eszköze az egyes szám első személyű „fiktív tapasztalat” is. Ricœur külön kiemeli a szörnyű emléket (*mémoire de l'horrible*), amelynek feldolgozásában a fikció jut fontos szerephez.<sup>48</sup>

A Camille Laurens-hoz hasonló erkölcsűzők úgy tartják, hogy a fájdalom imitálása lehetetlen, mi több, morálisan elítélendő: az egyes szám első személyben írt regény csak sikertelen utánzása lehet az önéletrajz hiteles kiáltásának. E logika mentén azonban minden megélt történet magának követelhetné a szerzői jogokat a regénytől, amely mint kevésbé igaz, sőt a valóság kizsigerelőjeként jelenik meg. Pedig az önéletrajz ugyanúgy imitálja a valóst, mint a regény, hiszen az *én* csak fikció, elképzelt konstrukció, ugyanis az önéletírás során csak életünk egy meggyőző szimulákrumát hozhatjuk létre. Az irodalmi szöveg tehát nem imitál, hanem egy addig nem létező teret hoz létre a nyelvben. A fikció nem egy eleve létező fenomenológiai téma illusztrációja, hanem az egyetemes értelmet egyedi alakba öntő forma.<sup>49</sup>

Gondot okozhat az olvasók számára az egyes szám első személyű fikció, az önfikció<sup>50</sup> és az önéletírás közötti különbségtevés. Míg Käthe Hamburger a *Die Logik der Dichtung*-ban úgy gondolja, semmiben sem tér el az egyes szám első személyű regény az önéletrajztól, hiszen a *fikciós én* által a regény úgy tesz, mintha önéletrajz lenne<sup>51</sup>, Darrieussecq, Jean-Marie Schaeffer és Francois Flahault úgy vélik, az egyes olvasói attitűdök igenis különbséget tesznek e három műfaj között.<sup>52</sup> Darrieussecq fikcióját a „Je

---

<sup>48</sup> Vö. uo. 516-517.

<sup>49</sup> Vö. uo. 517-518.

<sup>50</sup> Olyan egyes szám első személyű írás, amelynek szerzője, narrátora és főhőse egy és ugyanaz a személy. A szabad asszociációkon keresztül egyszerre részesül önéletrajzból és fikcióból, ugyanakkor egyértelmű valótlanságokat visz színre.

<sup>51</sup> Vö. Marie Darrieussecq, „La fiction à la première personne ou l'écriture immorale”, 519.

<sup>52</sup> Más, a köznyelv által szintén fikciónak nevezett mentális műveletekkel (mint például a kognitív illúzió (egységes énkép), a színlelés, a gondolatkísérlet stb.) ellentétben az irodalmi fikció egy olyan olvasói attitűdöt követel meg (ezt hívja Francois Flahault mentális olvasói posztúrának), amely során az olvasó mimetikusan belemerül a narráció által feltárt virtuális univerzumba. Itt Schaeffer David Hume-ra hivatkozik, aki szintén azt állítja, hogy csupán az olvasói attitűdtől függ, hogy egy adott elbeszélést valósnak (például történelmi tanúságtételnek) avagy fiktívnek fogunk fel.

est une autre”<sup>53</sup> mottója összegzi, vagyis az írás folytonos belső készítésének metamorfózison keresztüli beteljesítése<sup>54</sup>.

### Annie Richard álláspontja

Az *Autofiction(s)* kötet kapcsán Annie Richard *Plagiat psychique* című tanulmányát is meg kell említenünk, amely ugyan a köteten kívül, de mint a konferencia anyaga jelenik meg a PUL honlapján.<sup>55</sup> Már a címben egyértelműen benne rejlik Annie Richard állásfoglalása Darrieussecq-vel szemben. Richard úgy véli, a *Tom est mort*-ból hiányzik az én és a szubjektum közötti elemi kapcsolat, amely Philippe Lejeune önéletrajzi paktumának megjelenése óta az önéletrajz énjét a szerzővel, annak szubjektumával azonosítja.<sup>56</sup> Míg Arisztotelész számára a szubjektum csak egy befogadóképességgel rendelkező szubsztrátum volt, a modern szubjektum a reprezentációk és tettek forrása-ként saját magát határozza meg. A pszichikai plágium tehát egyet jelent a szubjektumnak a szimbolikusban való utánzásával, a narráció énjének jogtalan elbirtoklásával.<sup>57</sup>

Alapvető különbség az önéletrajz és az önfikció között, hogy ez utóbbi az igazság megtalálása érdekében a fikcióhoz fordul: az én tükörillúzióját fenntartja, azonban a szubjektum egyfolytában kicsúszik a kezünk közül. Eszerint változik az olvasóval kötött paktum is, aki elfogadja, hogy az önfikció énjének egysége csak látszat, inkább hasonlít egy az én és a másik között húzódó — Annie Ernaux fogalmával élve — *transzperszonális éltre*. Az önfikcióban a rimbaudi „Je est un autre” szellemében a szilárd és egységes énkép elvetésével a szubjektum vég nélküli keresése jelenik meg.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Utalás Rimbaud híres mondatára („Je est un autre.”), azonban a „másik” szó névelőjét Darrieussecq nőnemben használja, utalva ezzel a francia nyelv sovinizmusára.

<sup>54</sup> Gyimesi Tímea, „»Être poreux au monde«. Du dynamisme moléculaire de l’(auto)fictif à la Marie Darrieussecq” című cikkében pontosan a fikció-önfikció problémájából kiindulva elemzi Darrieussecq írói stílusát, amelyet meglátása szerint egyfajta „molekuláris dinamizmus” jellemez.

<sup>55</sup> [http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article\\_id=17](http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17). Annie Richard tanulmánya a 2013-ban a L’Harmattan Kiadónál megjelent *L’autofiction et les femmes* című könyvében is megtalálható. A könyv második fejezetét teljes egészében a plágiumvitának szenteli.

<sup>56</sup> Vö. Annie Richard, *L’autofiction et les femmes* (Párizs: L’Harmattan, 2013), PDF e-könyv, 15.

<sup>57</sup> Vö. uo. 38.

<sup>58</sup> Vö. uo. 40.

A Camille Laurens és Marie Darrieussecq közötti vita rávilágít a fikciós én problematikusságára a szubjektum szempontjából. Richard ennek illusztrálásához *A John Malkovitch menet* című filmet hívja segítségül: úgy találja, hogy Darrieussecq fikciós énje ugyanúgy lakja be Camille Laurens-t, mint a film szereplői John Malkovich fejét, marionett bábúvá változtatva a Laurens könyvében megjelenő folyton mozgó és bizonytalan ént. Ügyes bábosnak festi le tehát Richard Darrieussecq-et, aki dróton rángatja a *Philippe* szövegét, az abban felvetett témákat, hogy abból alkossa meg saját fikciós művét. Míg Darrieussecq fabrikál, összerak, Laurens által a kortárs önéletrajzok bizonytalan szubjektuma szólal meg. A richard-i olvasat szerint mivel Darrieussecq a *Tom est mort*-ban nem teszi kockára írói szubjektumát, a pszichikai plágium eszközével átveri az olvasót, elhiteti, hogy képes megfogni a megfoghatatlant, kimondani a kimondhatatlant.<sup>59</sup>

### És a polémia folytatódik...

A történet 2010-ben új fordulatot vesz: ekkor jelenik meg Camille Laurens *Romance nerveuse* című önfikciós regénye (Gallimard, 2010), valamint Marie Darrieussecq híres plágiumesetekkel foglalkozó értekezése, a *Rapport de police* (Párizs: P.O.L, 2010). A két mű — amely a két író most már nem zsigeri, hanem alaposan átgondolt véleménye a polémiáról — alapvetően különbözik egymástól.

A *Romance nerveuse* regény, pontosabban önfikció, amelyben a főhős-narrátor (aki azonos a szerzőnővel) viharos szerelmi kapcsolatot folytat egy Luc nevezetű paparazzóval. E központi történet mellett a narrátor folyamatosan meséli a 2007-ben kiobbant plágium történetét is, azonban a Georges-ként szereplő Otchakovsky-Laurens-szal való személyes kapcsolatán kívül nem tudunk meg újabb részleteket az ügyel kapcsolatban. Laurens konokul ismételve saját igazát megmarad korábbi érvei mellett, miszerint csak a megélt legitimálja az írást.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Vö. uo. 41-45.

<sup>60</sup> „Néha csak a megéltnek van értelme.” Camille Laurens, *Romance nerveuse* (Párizs: Gallimard, 2010), 10. (Fordítás tőlem.) „Nem tudtam volna ennél jobban elmondani, hogy mire is való az irodalom — hogy milyen lényegi kapcsolat van közte és a fájdalom között: ki nem szenvedett, ne is írják.” Uo. 156. (Fordítás tőlem.)

Ezzel szemben a *Rapport de police* egy nagy lélegzetű, átfogó elméleti írás, amelyen Darrieussecq szépirodalmi tevékenységének teljes felfüggesztése mellett két évet dolgozott.<sup>61</sup> A számos plágiumügy ismertetésének és elemzésének segítségével Darrieussecq igyekszik rámutatni e jelenség alapvető tulajdonságaira.

A bevezetőben a *plagiat* (plágium) és a *calomnie* (rágalom) szavak összevonásával létrehozza a *plagiomnie* kifejezést, s ezzel arra az eljárásra utal, amely során a „plagizálva levés” vágya, vagyis a plágiummánia (*plagiomanie*) rosszindulatú plágiumvádhoz vezet.<sup>62</sup> Számos példával támasztja alá, hogy e jelenség, amely a legsikeresebb írókat sem kímélte (valószínűleg a dolog logikája pont fordított) nagyon is ismert az irodalomtörténetben az ókortól napjainkig: Paul Celan, Mandelstam, Majakovszkij, Zola, Cervantes, Melville, Danilo Kiš, Daphné Du Maurier stb., csak hogy pár nevet említsünk. De mire való a plágiumvád? Hogyan jut valaki erre a meggyőződésre? Hogyan lehet felismerni, hogy egy könyv utánoz-e egy másikat? Mitől hasonlít egy történet a másikra? Sőt, ha továbbmegyünk, mitől hasonlít egymásra két mondat? Darrieussecq ezekre a kérdésekre keresi a választ könyvében.

A plágiumvádnak számos oka lehet: ezek a gyűlölelettől kezdve a szorongáson és a megfosztottság érzésén át a paranoiáig terjedhetnek. Freudot, a pszichoanalízis atyját jelöli meg a plágiumvadás történetének nagy mérföldköveként, aki szerint a plágiummal vádolónak nehezebb esik különbséget tenni az *én* és a *másik* között. Ugyanakkor be kell látni azt is, hogy az énben ott leledzik a másik, mégpedig a családi mítoszok, a tudattalan és a nyelv által.<sup>63</sup>

Camille Laurens „vámprikusnak” titulálja az egyes szám első személyű fikciót, hiszen az nem csak a másik mondatait és gondolatait, hanem annak életet is képes ellopni. Laurens támadása tehát egyenesen a képzelet ellen irányul, kriminalizálja azt. Már-már azt hittük, hogy a modern esztétikai áramlatok végleg elhallgattatták a Plátón idejéből ránk maradt hitelesség jelszavát, azonban az önfikció zászlaja alatt bizonyos témák újra szentnek és sérthetetlennek bizonyulnak. Az önfikcióban megjelenő

---

<sup>61</sup> Marie Darrieussecq, *L'accusation de plagiat est une mise à mort*. (Az interjút készítette Nelly Kapriélian.)

<http://www.lesinrocks.com/2010/01/09/actualite/marie-darrieussecq-laccusation-de-plagiat-est-une-mise-a-mort-1134747/>.

<sup>62</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, 9-10.

<sup>63</sup> Vö. uo. 15.

zavart szubjektumot pedig az átélt fájdalom hitelesíti. Így vált rágalom áldozatává a *Tom est mort* mint fikció is.<sup>64</sup>

A könyv tényleges korpusza a karteziánus francia szellemiséget idézve három nagy részből áll: a I. címe *La polka des ours* [Medvepolka], amelynek négy alfejezetében négy világhírű szerző: Freud, Celan, Majakovszkij és Danilo Kiš plágiumügyeiről olvashatunk. A szintén négy alfejezetből álló II. rész címe *Les sirènes de la surveillance* [A felügyelet szirénjei]: ennek 5. és 8. alfejezetében a Zola és más XIX–XX. századi szerzők (Proust, Anatole France, Melville, Flaubert, Schwartz-Bart stb.) írásai körül kialakult plágiumvádakkal, és a XX. századi Oroszország, illetve Szovjetunió vasmarkú felügyeletének és cenzúrájának áldozatául esett írók eseteivel ismerkedhetünk meg.

A 6. alfejezetben Darrieussecq felidézi Léon Bloy a feljelentés egyik mesterének stílusát, amelyre — akárcsak NDiaye és Laurens vádirataira — a giccs, az ironia és a tautológia jellemző. Yoko Ogawa írói világa kísértetiesen hasonlít Darrieussecq-éhez, ez is bizonyítja, hogy bizonyos témák egyes korokhoz köthetőek, „benne vannak a levegőben”: ilyen a kő motívuma Ungarettitől, Mandelstamon át, Celanig, vagy gondolhatunk a színházi szereplők elszemélytelenedésére, amely ugyanúgy köthető Beckett, Sarraute vagy Dubillard nevéhez. A 2007-es év toposza egyértelműen a gyász volt, elég csak Mazarine Pingeot-ra, Anne-Constance Vigier-re, Olivia Rosenthalra, Linda Lê-re, vagy Philippe Forestre gondolnunk. Darrieussecq Arno Schmidt-et és Hervé Guibert-t idézi, akik csak művük megírása után jöttek rá, hogy akaratukon kívül Joyce és Thomas Bernhard műveit utánozták.<sup>65</sup> Darrieussecq saját könyve, a *Le mal de mer* (P.O.L, 1999) apropóján pedig Virginia Woolfot (akit akkor még nem is olvasott) és Proustot említi: „Már mindent elmondtak volna a tengerről? Proust a hullámokat a hófödte hegygerincekhez hasonlította: semmit nem értett meg. Mikor a tengert a hegyhez hasonlítja, mozdulatlanságba merevíti. Mindig van mit hozzátenni, kiegészíteni.”<sup>66</sup> Ennél is tovább megy, amikor azt mondja:

Mikor felfedeztem Deleuze-t — az állattá-leendést, a deterritorializációt, a szervek nélküli testet, a hajtásokat és a rizómákat — megállapítottam, ha nem is azt, hogy deleuze-i író lennék, de hogy Deleuze olvasott engem, mielőtt még írni tudtam volna, hogy Deleuze rólam írt már a megszületésem

---

<sup>64</sup> Vö. uo. 16–18.

<sup>65</sup> Vö. uo. 141–149.

<sup>66</sup> Vö. uo. 152–153.

előtt, hiszen sem Derrida, sem Foucault, sem Barthes nem teoretizálták ilyen jól és ilyen hamar, milyen lesz az én képzeletem! (Spinoza, mondja az apósom. Spinoza értette meg először a műveidet.)<sup>67</sup>

Maupassant *Kirándulás* és Steinbeck *Érik a gyümölcs* című műveiben található kísértetiesen hasonló mondatok nem azt bizonyítják, hogy Steinbeck plagizálta volna Maupassant-t, hanem hogy két teljesen különböző műben, amelyeknek hasonlít a témája, mindig találhatóak kísértetiesen hasonló részek, mondatok.<sup>68</sup> Különösen így lesz ez, amennyiben szándékosan e rosszindulatú olvasói attitűd felől közelítünk meg két művet. De egy könyv nem csupán egymás mellé helyezett szavakból áll: „A könyv feszültség, egy gesztus, egy mozdulat, amelyet stílusnak nevezünk.”<sup>69</sup> A bizonyos korokra jellemző témákon felül pedig léteznek korokon átívelő, örök toposzok és közhelyek, ezekre találunk a következőkben példákat. Rögtön itt van Marie NDiaye *Hilda* és Hélène Bessette *Ida* című műve: mindkettő a szolgáló örök toposza körül forog, ezért lehet, hogy hasonlít egymásra a két könyv.<sup>70</sup> Ugyanígy, a gyermek halála fölött érzett gyász időtlen toposza köti össze a *Tom est mort*-t és a *Philippe*-et. „A regényeim nem a saját

---

<sup>67</sup> Uo. 152. (Fordítás tőlem.)

<sup>68</sup> Ezt támasztja alá Pierre Bayard is *Plagiat par anticipation* című könyvében. Bayard az anticipált plágium fogalmát az OuLiPo csoport egyik alapítójától, François Le Lionnais-tól veszi: a fogalom egy fordított kronológiájú plágiumot takar, amely olyan különböző korokban írt művek között létesít kapcsolatot, amelyek formailag vagy tematikájukban hasonlítanak egymáshoz, azonban nyilvánvaló, hogy mindez csupán a véletlen egybeesés műve. Voltaire plagizálta volna Conan Doyle-t? De hiszen a detektívtörténetek mestere Doyle és nem Voltaire. Bayard elmélete szerint pedig mindig a főszöveg (*texte majeur*) az, amelyet plagizáltak. Ugyanez a helyzet Maupassant esetében: egyik novellájában előre plagizálja Proust akaratlan emlékezetét (*mémoire involontaire*). Egy mű tehát módosíthatja az őt megelőző művek megítélését, ugyanúgy, ahogy századokról századokra, és mi saját jelenünk színében máshogy olvasunk, máshogy értelmezünk egyes műveket. Így lehetséges, hogy felborul az irodalmi időrend, és bizonyos szerzők modernebbek lesznek másoknál, habár lehet, hogy századokkal előbb születtek ez utóbbiaknál. Az irodalom tehát egy örökké mozgó, soha meg nem szilárduló szerkezet, hiszen az eljövendő nemzedékek olvasatai egyfolytában formálják megítélését. Bayard magának a plágium fogalmának létjogosultságát kérdőjelezi tehát meg könyvében. Hiszen minden kor alkotói ugyanabból a közös alaptól merítenek, így lehet, hogy egyes szerzőknél az a benyomásunk, korukat megelőzve, a jövőben olvasva hozták létre művüket. Lásd még:

[http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=2600](http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2600).

<sup>69</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, 155.

<sup>70</sup> Vö. uo. 159-160.

történetemet mesélik el, de nyilvánvalóan abból születnek. A képzeletem, a testem és az emlékeim is nyomot hagynak rajtuk: ez a három dimenzió elválaszthatatlan.”<sup>71</sup>

A plágium kapcsán tehát felmerül az eredeti szöveg kérdése, amely egészen a XVIII. század végi Franciaországig, illetve a XIX. századi Németországig vezethető vissza. Megszületik a zseni, az átlagon felüli adottságokkal rendelkező ember kultusza, ugyanakkor Hegel számára nem feltétlenül a virtuozításban rejlik az eredetiség, hanem abban, ha a művész képes az őt ért hatásokat szintetizálni és abból egy „saját vidéket kialakítani”. Lanson a XX. század elején úgy „méri” meg egy mű eredetiségét, hogy kivonja belőle a benne fellelhető összes külső hatást. E módszer segítségével állapította meg azt is, hogy Voltaire tulajdonképpen az összes művét lopta.<sup>72</sup> Vannak, akik attól való félelmükben, nehogy mások művei inspirálják őket írásra, nem olvasnak. Darrieussecq bevallása szerint viszont pont azért ír, mert mások művei hatással voltak rá.<sup>73</sup> A plágium abszolút bajnokának Jean Paulhan-t tehetnénk meg, aki úgy találja, a nyelv eleve csak valaminek a halvány mása, ezért az irodalom lényegénél fogva nem eredeti, csak plagizálja a valóságot.<sup>74</sup>

Darrieussecq Freud-hoz visszatérve a képmás, a *double*, a *Doppelgänger* jelenségéhez hasonlítja a plágiumot. A képmás által okozott nyugtalanító idegenséget (*unheimlich*) Freud az én szokásos határain való túlcordulásaként határozza meg: az én mindenhol magát ismeri fel, egy *déjà vu* világ szédülésébe kerül. Minden író az egyedüli szeretne lenni, azonban senki sem állhat a láncolat elején. A Másik mindig itt van bennünk és körülöttünk. A másiktól való félelem egyben a bennünk lévő másiktól való félelem is, amely kasztrációval veszélyezteti a nárcisztikus ént — ezt a túlzott félelmet nevezi Freud paranoidnak, amely paranoid szövegértelmezésekre, olvasatokra

---

<sup>71</sup> Uo. 161. (Fordítás tőlem.)

<sup>72</sup> Vö. uo. 163-169.

<sup>73</sup> Az olvasás apologetikáját zengi Darrieussecq egy a *Rapport de police*-ről készített interjúban is, amely az író könyvének elméleti felkészültségét és eleganciáját dicséri. Az olvasás az egész irodalom alapja, s Darrieussecq-et is a sokféle olvasási élmény készítette írásra. A kérdés-feleletek során ismét előbukkan, hogy Camille Laurens egyes témák kizárásával az egész fikciót zárja ki, a regényt a megélt plagizálásával teszi egyenlővé. A hitelességre, eredetiségre való hivatkozás saját területre, territóriumra való hivatkozás. Marie Darrieussecq, *L'accusation de plagiat est une mise à mort*.

<http://www.lesinrocks.com/2010/01/09/actualite/marie-darrieussecq-laccusation-de-plagiat-est-une-mise-a-mort-1134747/>.

<sup>74</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, 170-172.



ad lehetőséget.<sup>75</sup> A gyermek úgy tanul meg beszélni, ha beszélnek hozzá, tehát a másik szavait issza magába — ugyanígy a lacani beszélő lény (*parlêtre*) is rájön, hogy mindig volt előtte egy másik beszélő lény.<sup>76</sup>

A csupán két alfejezetből álló III. rész címe *Pouvoirs de la fiction* [A fikció hatalma]. A rövid bevezetőben Salman Rushdie példáján keresztül láthatjuk, hogy az a szerző, aki a fikció eszközével a másik bőrébe bújik, sokak szerint istenkáromlást követ el. Általános vélekedés még mindig, hogy a fikcióval csak erkölcsös élményeket szabad elmesélni, amelyek nem zavarhatnak senkit, tehát nem szólnak sem halálról, sem hitről. Kivéve természetesen, ha valóban átélt eseményekről van szó, amelyek legitimálják az elbeszélést.<sup>77</sup>

A *Le témoignage imaginaire* [A képzelt tanúvallomás] című alfejezetben először a háborúk terhelte XX. századi irodalomról, a láger-irodalomról és Varlam Salamovról olvashatunk beszámolót, aki képzelt tanúvallomást írt Mandelstam haláláról. Salamov véleménye szerint a táborokról való írás nem a túlélők kizárólagos joga.<sup>78</sup> A tény, hogy valaki átélte-e a táborokat vagy sem (és általánosabban, legyen szó bármely emberi tapasztalatról), egy művet sem tesz kevésbé irodalmivá. Darrieussecq-et, mint azt már tudjuk, Laurens amiatt illette kritikával, mert olyan dologról írt, amelyet ő maga nem élt át. Darrieussecq szerint viszont az egyetlen jogos (Sarraute által is megfogalmazott) kritika, amellyel egy könyvet illetni lehet, az az, hogy nincs jól megírva. Az irodalmi lét-jogosultság azonban nem a műfajon vagy azon múlik, hogy átéltük-e az eseményeket. Aki a halottaknak akar hangot adni, szükségszerűen a képzelethez fordul segítségért. Nem a Másik helyett kell írni, hanem a másikért, azokért, akik nem férnek hozzá a nyelvhez (gyermek, jogfosztottak, bolondok, halottak). Az írás azért, aki nem tud írni, egyben írás az olvasóért is, aki így lehetőséget kap az azonosulásra, a kérdésfeltevésre.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> J. Laplanche és J-B. Pontalis, *A pszichoanalízis szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 376). Paranoia szócikk: „Az értelmezés túltengésével járó, többé-kevésbé jól rendszerezett eszmékkel jellemezhető krónikus pszichózis, amely azonban nem vezet az értelem gyengüléséhez s általában a személyiség megsemmisüléséhez. Freud a paranoia alá nemcsak az üldözési téveszmét sorolja, hanem az erotomániát, a féltékenységi és a nagyzási mániát is.”

<sup>76</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, 177-204.

<sup>77</sup> Vö. uo. 233-236.

<sup>78</sup> Vö. uo. 237-245.

<sup>79</sup> Vö. uo. 248-255.

A *La fiction et la morale* [Fikció és erkölcs] című alfejezetben újra visszatérünk Salman Rushdie-hoz, aki számára a fikció egyfajta nomadizmus: közlekedési eszköz a testek, korszakok, népek, nyelvek, vallások között. Egyes témák sérthetetlen és érintethetetlen, szent státuszba emelése (úgy mint a fájdalom) azonban veszélyezteti az irodalmat. Darrieussecq úgy fogalmaz: a regényíró hatalma abban rejlik, hogy képes átlépni az elképzelhetetlen határait.<sup>80</sup> Nem egy bizonyos személy helyébe képzeletileg magát, hanem kitalál egy fiktív szereplőt, amely ideális esetben minden olvasó avatárja lehet. A képzelet megmutatja a Másik helyét, kitalál egy életet, amely senkihez sem tartozik és bárkié lehet. Ez a valós és kitalált közötti különbségtevés az első dolgok egyike, amelyet a gyermekek fejlődésük során megtanulnak.<sup>81</sup> A fikciónak ugyanakkor semmi köze a hazugsághoz: a hazugság erkölcsi kategória, míg a fikció esztétikai.

Paul Ricœur úgy véli, mivel az egységes én képe nem több fikciónál, az írás által csupán az én egy meggyőző szimulákrumát hozhatjuk létre (ezt nevezi narratív identitásnak). Az önéletrajz a megéltet elbeszéléssé alakítja át, a töréspontokba, a homályos helyekre viszont beszövik a fikció — ebből a szempontból tehát az önéletrajz is ugyanannyira fiktív, mint a regény. Az önéletrajz és az önfikció között voltaképpen annyi a különbség, hogy míg az előbbi esetében az elbeszélő meg van győződve arról, hogy az igazat és csakis a színtiszta igazat írja, az utóbbi esetében a szerző egyértelmű és tudatos valószínűtlenségekkel tűzdelt elbeszélését.<sup>82</sup>

A zárszóban Darrieussecq hangsúlyozza, hogy a plágiummal vádoló sosem fordul közvetlenül a gyanúsítottához, hiszen botrányt akar kelteni, ahhoz pedig közönségre van szüksége. A plágiummániás így akarja igazolni saját hitelességét, miközben úgy képzeletileg, külső támadók fenyegetik énjét. Minden szövegben ő tükröződik, és kivetíti a Másikra saját félelmeit, szorongásait. A plágiummániás végső érve, hogy ő saját műveinek legjobb ismerője, tehát ő jobban tudja (nyilvánvaló utalás Camille Laurens-ra). A plágiummal vádolók szókézlete antimodern, pamfletjeiket a tájékoztatlanság, a giccs, a gyűlölet és a halálösztön jelszavai mozgatják. Az önéletrajzíró magába fordul, csakis a bel-

---

<sup>80</sup> Vö. uo. 255-268.

<sup>81</sup> Fontos megjegyeznünk — és itt Jean-Marie Schaeffer „Quelles vérités pour quelles fictions?” című cikkére utalunk —, hogy a gyermek egészséges mentális és kognitív fejlődéséhez, mentális higiéniájának megőrzéséhez, illetve szilárd affektív és kognitív identitásának kialakulásához elengedhetetlenek a különböző játékok (például a babázás), játékos színlelések (*feintise ludique*), szerepjátékok. Ezek segítségével a gyermek képes lesz különbséget tenni a képzeletre és a valóságra irányuló reprezentációk, majd később fikciós és faktuális elbeszélések között.

<sup>82</sup> Vö. Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, 282-287.

ső én és annak szenvedései érdeklik, míg a fikciós szerző megpróbál elszökni a szavak egy másfajta használatával.<sup>83</sup>

„Az írás az én ismeretlenje.” — mondja Duras az *Écrire*-ben<sup>84</sup>, „Magunkban az ismeretlent keresni annyi, mint szerzővé válni.” — mondja Darrieussecq a *Rapport de police*-ban<sup>85</sup>. Darrieussecq két csoportra osztja az írókat: azokra, akiknek elbeszélésben a szerző énje az egyetlen viszonyítási pont a valóság megformálásához, és azokra, akik úgy vélik, hogy a valóság kaotikusságáról csak a fikció képes számot adni. A fikció az elgondolhatatlan metaforizálásának eszköze. A „valóság” íróinak az önéletrajzi forma etikai választás: elkerülni a hazugságot és komolynak maradni, nem úgy, mint a regény. Számukra a fikció plágium, olyan irodalmi szentségtörés, amely az egyetlen igazság szent szövegét egy profán szöveggel helyettesíti. Azonban a regényírók számára is lehet etikai választás a fikció: így írhatnak, nem azok helyett, hanem azokért, akik elvesztették gyermeküket.<sup>86</sup>

## Zárszó

Az ilyen és ehhez hasonló plágiumügyek szinte már megszokottakká váltak a kortárs francia irodalom színpadán. Azonban az, hogy valaki egy olyan megalapozott, és az irodalom számos területére kiterjedő ellentanulmányt készítsen, ahogy tette Marie Darrieussecq a *Rapport de police*-ban, már igazán ritkaság számba megy. A számos érv és ellenérv mentén bemutatott plágiumügyek inkább az egyes szerzők fikcióról alkotott véleményét hivatottak ismertetni, mintsem ítéletet hirdetni arról, ki a jobb vagy kevésbé jobb író. Marie NDiaye, Camille Laurens és Marie Darrieussecq írói tehetségét egyaránt bizonyítja a több, külön-külön elnyert írói díj. Mindemellett a plágium apropóján lehetőségünk nyílt betekintést nyerni a fikció státuszának több szempontú megközelítésére. Míg Camille Laurens elítéli az olyan egyes szám első személyű fikciókat, amelyek mellőznek bármely, a való életre vonatkozó megalapozottságot, illetve társadalmilag kényes témát érintenek, Marie Darrieussecq (Arisztotelésszel, Paul Ricœurrel,

---

<sup>83</sup> Vö. uo. 303-309.

<sup>84</sup> Uo. 310. (Fordítás tőlem.)

<sup>85</sup> Ua.

<sup>86</sup> Vö. uo. 311-320.

Jean-Marie Schaefferrel együtt) a fikció korlátlan lehetőségei mellett érvel. Hogy a fikciónak bármely erkölcsi norma miatt el kellene hallgatnia, visszautasítja, kivéve természetesen amennyiben az mások személyiségi jogait sérti —<sup>87</sup> de Darrieussecq számára amúgy sem ebben rejlik az írás miértje. Számára ez egy elfojthatatlan belső ösztön, amely az élet közhelyeinek aprólékos elemzését célozza újabb és újabb mentális, vagyis fikciós írói „bőrök”<sup>88</sup> felöltésével. Amennyiben pedig sikerül „hangot adnunk fantomjainknak” talán igazabb képet sikerül festenünk a valóságról, mint bármely, csakis az igazságra törő tényszerű elbeszélés.

## HIVATKOZOTT MŰVEK

Assouline, Pierre. *Les vérités de Marie NDiaye*.

<http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/11/19/les-verites-de-marie-ndiaye/>.

Bayard, Pierre. *Plagiat par anticipation*. Párizs: Minuit, 2009.

Caviglioli, David. *La souffrance de Camille Laurens*.

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100107.BIB4686/la-souffrance-de-camille-laurens.html>.

Darrieussecq, Marie. *L'accusation de plagiat est une mise à mort*. (Az interjút készítette Nelly Kapriélian.)

<http://www.lesinrocks.com/2010/01/09/actualite/marie-darrieussecq-laccusation-de-plagiat-est-une-mise-a-mort-1134747/>.

———. *Plagiaires, vos papiers!* (Az interjút készítette David Caviglioli.)

<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html>.

———. *Naissance des fantômes*. Párizs: P.O.L, 1998.

———. *Tom est mort*. Párizs: P.O.L, 2007.

———. *Rapport de police*. Párizs: P.O.L, 2010.

---

<sup>87</sup> Camille Laurens-nak viszont emiatt már *Philippe* és *L'Amour, roman* című könyvei kapcsán is meggyűlt a baja az igazságszolgáltatással.

<sup>88</sup> Lásd: Marie Darrieussecq, „Je est une autre”, in *Écrire l'histoire d'une vie*, szerk. Annie Oliver, (Róma: Edizioni Spartaco, 2007).

- . „L'autofiction, un genre pas sérieux.” *Poétique* 107 (1996/szeptember): 369-379.
- . „La fiction à la première personne ou l'écriture immorale.” In Claude Burgelin, Isabell Grell és Roger-Yves Riche, szerk. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010, 507-525.
- . „Je est unE autre.” In Annie Oliver. szerk. *Écrire l'histoire d'une vie*. Róma: Edizioni Spartaco, 2007.  
<http://darriussecq.arizona.edu/fr/je-est-une-autre>.
- . *La réponse de l'auteur de »Trusimes« et de »Naissance des fantômes« à Marie NDiaye*. Sorguina.  
[http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-trusimes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina\\_232749](http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-trusimes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina_232749).
- . *»Ma fiction est hantée«*. (Az interjút készítette Philippe Lançon.)  
[http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee\\_100688](http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee_100688).
- De Gaudemar, Antoine. *Marie NDiaye polémique avec Marie Darriussecq*.  
[http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darriussecq\\_231980](http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darriussecq_231980).
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Párizs: Minuit, 1993.
- Gyimesi, Tímea. „»Être poreux au monde«. Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darriussecq.” In Jean-Michel Devésá, szerk. *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, 65-73.
- Flahault, François. „Récits de fiction et représentations partagées.” *L'Homme* 175/176 (2005): 37-56.
- Otchakovsky-Laurens, Paul. *La légitime du vécu: une perversion*. (Az interjút készítette Philippe Lançon.)  
[http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion\\_100689](http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion_100689).
- Laplanche, Jean és Pontalis, Jean-Baptiste. *A pszichoanalízis szótára*. Fordította Albert Sándor, Burján Mónika, Gyimesi Tímea, Pálffy Miklós. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Laurens, Camille. *Philippe*. Párizs: P.O.L, 1995.
- . „Marie Darriussecq ou le syndrome du coucou.” *La Revue littéraire*

32 (2007/ősz).

———. *Romance nerveuse*. Párizs: Gallimard, 2010.

———. „Qui dit ça?” In Claude Burgelin, Isabell Grell és Roger-Yves Riche, szerk. *Autofiction(s) — Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010, 25-34.

———. *On ne fabrique pas un suspense avec la mort d'un enfant*.

[http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens\\_951774\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens_951774_3260.html).

Otchakovsky-Laurens, Paul. *Non, Marie Darrieussecq n'a pas »piraté« Camille Laurens*.

[http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens\\_949150\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens_949150_3260.html).

Richard, Annie. *L'autofiction et les femmes*. Párizs: L'Harmattan, 2013. PDF e-könyv.

Samoyault, Tiphaine. *Extension du domaine du plagiat*.

[http://www.liberation.fr/livres/2011/02/21/extension-du-domaine-du-plagiat\\_716288](http://www.liberation.fr/livres/2011/02/21/extension-du-domaine-du-plagiat_716288).

Schaeffer, Jean-Marie. „Quelles vérités pour quelles fictions?” *L'Homme* 175/176 (2005): 19-36.

———. *De l'imagination à la fiction*.

<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

Strasser, Anne. „Camille Laurens, Marie Darrieussecq: du »plagiat psychique« à la mise en questions de la démarche autobiographique.” *CONTEXTES* (2012/10)

<http://contextes.revues.org/5016>.

Tótfalusi, Istán. *Magyar etimológiai nagyszótár*.

<http://www.szokincshalo.hu/szotar/>.

## BANDURA GABRIELLA

### KOGNITÍV KARTOGRÁFIA ÉRIC CHEVILLARD ÉS ANNE GARRÉTA MŰVEIBEN

Éric Chevillard június 18-án született Roche-sur-Yon-ban, régebben Napóleon-Vendée-nak hívták, de azért nem száll el a dicsőségtől, hisz látjuk, amint bátran megteszi első lépéseit a nantes-i Cambronne téren (...). Idejét megosztja Franciaország (39 év) és Mali (5 hét) között. A tegnap egyik életrajzírója már megint belehalt az unalomba.<sup>1</sup>

A regény gondolkodásra ösztönöz, egy olyan újfajta gondolkodásra, melyet nem tesznek lehetővé sem a szakdolgozatok, sem a doktori disszertációk. A regény maga a megtestesült gondolat.<sup>2</sup>

#### Irodalom és kognitív szemlélet

Számos módja létezik a kognitív szemlélet integrálásának az irodalom keretén belül. Így megemlíthetjük a kognitív irodalomtudományt, mely a 2000-es évektől kezdve valóságos virágzásnak indult,<sup>3</sup> és különböző területekre specializálódott kognitív iskolákat vonultatott fel maga körül.<sup>4</sup> Kutatási területüket, illetve forráselméletüket illetően

---

<sup>1</sup> Jérôme Garcin, szerk., *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (Párizs: Mille et Une Nuits, 2004). A francia változat megtalálható az író honlapján: <http://www.eric-chevillard.net/actualite.php>.

<sup>2</sup> Eva Domeneghini beszélget Anne Garréta-val, 14. <http://cosmogonie.free.fr/index2.html>.

<sup>3</sup> Több publikáció is született e témakörben, így például Peter Stockwell *Cognitive Poetics: An introduction* című műve (London, New York: Routledge, 2002), mely átfogóan ismerteti a kognitív poétika főbb célkitűzéseit, Karl Eibl *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Literatur- und Kulturtheorie* című kötete (Paderborn: Mentis, 2004) az evolúciós szemléletű biológiai irodalomelméletről, illetve a *Poetics Today* című tudományos folyóirat kognitív poétikának szentelt tematikus számai (2002/1.szám, 2003/2. szám) stb. Erről lásd bővebben Horváth Márta, Szabó Erzsébet, „Kognitív irodalomtudomány”, *Helikon* 59.2 (2013): 139-149. Arnaud Schmitt „De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages”, *Poétique* 170. szám (2012): 142-162.

<sup>4</sup> Az egyik legismertebb és legrégebb kutatott területe a kognitív stilsztika, mely a magyar származású izraeli irodalomprofesszor Reuven Tsur nevéhez fűződik. A kognitív stilsztika az alakpszichológiára alapozva magyarázza ritmus és rímérzékelésünk sajátosságait. Megemlíthetjük még a kognitív és evolú-

megannyi heterogén vállalkozásról van szó, viszont alapcélkitűzésük azonos: az olvasás biológiai meghatározottságú mechanizmusait próbálják rekonstruálni. Konkrétan a befogadás momentumára fókuszálnak, az érdekli őket, hogy milyen kognitív folyamatok teszik lehetővé, hogy az olvasó agya feldolgozza a szöveget. A fikció kognitív olvasatának egy másik lehetséges alternatívája az irodalom és az idegtudományok analógikus rendszerben való elgondolása, a szöveg és az emberi elme párhuzamos működés-módjára alapozva.<sup>5</sup> Felmerülnek más megközelítések is, melyeket a CRLC<sup>6</sup> kutatócsoportja a fikció-kogníció feltérképezését megcélzó *TLE*<sup>7</sup> című tudományos folyóiratban összegez. Mint ahogy e munkákból kiderül, a kognitív szemlélet olyan konceptuális eszköztárral szolgál, amely képes rávilágítani a kortárs szövegeket mozgató kaotikus, rendszertelen vonalakra, és ezáltal az olvasás egy olyan dinamikus keretbe helyeződik át, mely mindig megújuló potenciállal bíró formákhoz vezet. Már nemcsak a szöveg érdekes mint vizsgálendő entitás, hanem sokkal inkább az az interaktív játék, melynek során az olvasó eloldja a szöveg határait, és tovább gyúrja, komplikálja azt a kognitív fogalmak mentén. Ebben szerzőink elsősorban a komplexitás-paradigma különböző fogalmaira támaszkodnak, mint például a *káoszelmélet*, a *nemlineáris dinamikai rendszerek*, a *zaj-elmélet* stb.<sup>8</sup> Az effajta olvasatok érdekessége, hogy nem csupán rámutat-

---

ciós narratológiát, amely hatékonyan használta fel az evolúciós pszichológia metareprezentációt és elméleti érintő elméleteit, valamint a kognitív pszichológiai tudás- és emóciókutatásokat, melyek empirikus keretek között kutatják a humor, a katarzis, az empátia és az irodalmi szövegekből való ismeretszerzés mechanizmusait. Erről lásd bővebben Horváth-Szabó, 2013.

<sup>5</sup> A témát több tanulmányban is feldolgozza Noëlle Batt. Vö. „Ce que le corps saisit quand on n’y comprend rien. De l’intégration du sens et de la sensation dans le poème”, in Montserrat Prudon, szerk., *Arborescences* (Párizs: Paris 8 Tudományegyetem – Vincennes Saint-Denis, 2005); „A comparative epistemology for literary theory and neurosciences”, in Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak, Frederic Dumas, szerk., *Science and American Literature in the 20th and 21st centuries : From Henry Adams to John Adams* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012) stb. Batt munkáit elsősorban arra a megállásra alapozza, hogy az emberi tudat olyan lokális részecskék hálójából feltörő elmeállapot (*bottom-up*), melyek között valójában nincs ok-okozati összefüggés, és ez a működésmód jellemző az irodalmi szövegre is, ahol az „infra-szemantikus” és szemantikus szintek szövedékéből egy olyan mindent átfogó, globális értelem születik, amely nem csupán a már említett szintek összességére vezethető vissza.

<sup>6</sup> A CRLC (*Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition*) nevű kutatócsoport 1990-ben alakult meg a Paris 8 egyetemen.

<sup>7</sup> *TLE* (*Théorie littérature enseignement*) a kutatócsoport tagjai által szerkesztett tudományos folyóirat.

<sup>8</sup> E tudományos fogalmak, melyek ismertek Edward Lorenz, David Ruelle, Isabelle Stengers, Ilya Prigogine és Henri Atlan munkáiból, a kaotikus viselkedésmódot mutató bonyolult rendszereket próbálják leírni (turbulens folyadékáramlás, légkör stb.). Kiterjesztésüket a humán tudományokra elősegítették



nak a szövegek instabil, kiszámíthatatlan viselkedésére, hanem valamilyen szinten generálják is azt. Az alábbiakban a *CRLC* által beindított kognitív olvasatú irodalom hagyományához szeretnénk csatlakozni.

### Éric Chevillard és Anne Garréta furcsa mikrokozmoszai

Arcán mély elhatározottság látszik. Mozdulatai gyorsak és precízek. A keze nem reszket. Pedig ebben az egészben az élete forog kockán. Író, és elhatározta, hogy ma este megírja önéletrajzát. Asztalán ott van minden szükséges kellék, papír, ceruza, radír és egy sündisznó (...).<sup>9</sup>

Éric Chevillard-t olvasva olyan érzésünk támad, hogy valamilyen óriási világot megrengető projektbe csöppentünk, „a nagy költözés kellős közepébe, ki a világból, annak padlásaiból és pincéiből”.<sup>10</sup> A kortárs irodalomkritikus, Pierre Jourde szavaival fogalmazva<sup>11</sup> Chevillard minden egyes szövege boszorkánykonyhához hasonlít, ahol a tű és a kutya, a tojás és az elefánt, az aszfalt és a zsiráf együtt érlelődnek egy olyan spekulatív logika által vezetve, mely szüntelenül kombinál, permutál, újra és újra átrendez (...).<sup>12</sup> Olyan abszurd dinamikának lehetünk a részesei, melyben legendába illő bestiárium (szirének, tengeri csikók, sörényes hangyászok, naiv gömbformájú sündisznók stb.) kel életre, négylábú, plafonon élő szereplők, megannyi fura kellék és egy humorral átítatott nyelv: „A humor maga az írás (...). A humornak köszönhetően a mon-

---

a *TLE* szerzői, akiknek közös célkitűzése, hogy e fogalmak mentén ragadják meg az irodalmi szöveg dinamikus mozgatórugóit. Vö. Yves Abrioux, „Géométrie du paysage et dynamique culturelle: Bernard Lassus et Ian Hamilton Finlay”, *TLE Littérature et théorie du chaos*, 12. szám (1994): 229-254 ; Noëlle Batt, „Cognition, littérature et complexité”, *TLE Littérature et connaissance*, 8. szám (1990): 125-140 stb.

<sup>9</sup> Éric Chevillard, *Du hérisson* (Párizs: Minuit, 2002), 10. Az elkövetkezőkben a regényre utaló referenciákat H betűvel fogjuk jelölni. A francia szövegekből vett összes idézetet saját fordításban közlöm. Chevillard írásainak teljes jegyzéke hozzáférhető az író honlapján (<http://www.eric-chevillard.net/actualite.php>). Ezek közül néhány példa: *Palafox* 1990, *La nébuleuse du crabe* 1993, *Du hérisson* 2002, *Le vaillant petit tailleur* 2003, *Démolir Nisard* 2006, *Dino Egger* 2011, *L'auteur et moi* 2012, *Le désordre Azerty* 2014 stb.

<sup>10</sup> Daniel Lemi, „Entretien avec Éric Chevillard: »J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait encore empirer!«”, 4.

<http://www.eric-chevillard.net/entretiens.php>.

<sup>11</sup> Pierre Jourde, „L'oeuvre anthume d'Éric Chevillard”, *Critique*, 622. szám (1999): 265-281.

<sup>12</sup> Vö. Dominique Viart, „Littérature spéculative”, in Pierre Bayard, szerk., *Pour Éric Chevillard* (Párizs: Minuit, 2014), 80.

dat kisiklik a kezem közül. Először az értelme tűnik el, többször is hozzá kell fogni, hogy el lehessen csípni. Aztán a nyelv újra megmártózik a humorban, mint egy vizes ruha és egy vasdarab, hogy megtisztuljon és formává szilárduljon.”<sup>13</sup> E sok bizarr, inkongruens, össze nem illő elemből tehát olyan mikrouniverzumok születnek, melyek átlépnek mindenféle hagyományos narratív kereten, és a delírium *par excellence* territóriumai-ként bontakoznak ki.

Itt fekszem egyedül anélkül, hogy mélyen a földbe ástam volna magam.  
Hideg van. A lapos kövek könnycseppektől nedvesek.  
Milyen idő van kint?  
Létezik-e még egyáltalán az idő?  
Minden leáll majd, az idő megreked a homály mámorában, a nap kialszik.  
Már csak köveket látni. Minek kiabálni?  
Semmi sem fog történni.<sup>14</sup>

Anne Garréta műveit áthatja a széttöredezés, a széthullás és a mindent beborító sötétség motívuma. Ez a folyamat kiterjed a nyelvre is, melyet sokféleképpen feszeget az író, kísérletezve helytelen szintaktikai szerkezetekkel, a nemek teljes megszüntetésével, nyelvtani hibákkal, folyékony halmazállapotú szavakkal, míg végül a nyelv apró darabokra esik szét. Garréta a maga módján kérdez rá a szavak és a dolgok közti résre: a harcok alapállását felvéve, felborítja a dolgok szokásos kapcsolatrendszerét, és új konnekciókat dolgoz ki. Számára a nyelv megmunkálása

igazi harcművészet (...), a fikció pedig az, amit a japán harcokban *kata*-nak hívnak: egy sor olyan tiszta mozdulat, melyek precízen követik egymást és egy képzeletbeli ellenfélnek vannak szegezve (...). Bevezetik a testet az ütések, a gesztusok, a testtartás- és mozgássorozatok világába, melyeket megkövetelnek majd tőle, ha eljön a harc ideje. Megesik velem, hogy amikor írok, a nyelvet szinte kizárólag tér és gesztusok sorozataként érzékelem.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Lemi, „Entretien...”, 7.

<sup>14</sup> Anne Garréta, *Ciels liquides* (Párizs: Grasset, 1990), 9. Az elkövetkezőkben a regényre utaló referenciákat CL rövidítéssel fogjuk jelölni.

<sup>15</sup> Eva Domeneghini beszélget Anne Garréta-val, 18.  
<http://cosmogonie.free.fr/index2.html>.

E gondosan kimunkált elhajlásokkal és kinövésekkel teli mikrouniverzumok érdekessége, hogy beindítanak egy úgynevezett individuációs folyamatot a regényekben, mely a tér új belakását célozza meg. A továbbiakban, a *Du hérisson* és a *Ciels liquides* című művekre koncentrálva, e folyamat elsődleges gesztusait, momentumait próbáljuk fel-térképezni egy kognitív modell, éspedig az autopoiézis<sup>16</sup> fogalmán keresztül.

### Folyamatos útonlevés, avagy az autopoiézis belső logikájáról

A kognitív tudományban három paradigma különíthető el. Elsőként a hagyományos komputacionalista-szimbolikus megközelítés,<sup>17</sup> amely az elme és a számítógép metaforájára épül, és a kogníciót az elme szimbólumokon alapuló komputációjaként értelmezi. A második, a konnekcionizmus a kognitív képességeket olyan elemi alkotórészek rendkívüli sűrűséggel összekapcsolt hálózatának tekinti, melyek a lokális kapcsolatokból globális állapotok kialakulását idézik elő. Az utolsó, az igen szűk körben elfogadott enaktivizmus,<sup>18</sup> a kogníciót viszont nem a külső világ reprezentációjaként írja le, hanem a megtestesült elme és a világ „ko-emergenciájaként” gondolja el. Ezzel a meglátással, a chile-i idegtudós, Francisco Varela teljesen átértelmezi az eddigi funkcionalista álláspontokat, hisz azt állítja, hogy a megismerés a kognitív ágens és a világ folytonos strukturális meghatározottságában jön létre. Az a biológiai háttér, amely ezt az utat lehetővé teszi pedig nem más, mint az autopoiézis.

Az autopoiézis fogalma legelőször Varela, Maturana és Uribe egyik tanulmányában bukkan fel.<sup>19</sup> Egy olyan kognitív kategóriáról van szó, amely az élő rendszereket — az

---

<sup>16</sup> Az autopoiézis kifejezés a görög *autos* (ön) és a *poiein* (szervezés, szerveződés, produkció) szavakból származik, és az önszervező, önreprodukáló biológiai rendszerekre utal. A Varela és Maturana által kidolgozott autopoiézis-elmélet az ontogenezis felől közelíti meg az individuáció kérdését. Ez a nézet sok közös pontot mutat a Gilbert Simondon-féle individuációval, viszont ez utóbbinál megjelennek más aspektusok is, mint például a technikai filogenezis. Lásd Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Aubier, 1958); uő, *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Millon, 1995).

<sup>17</sup> Ezt kognitivizmusnak is szokták hívni, mely a másik két megközelítéshez képest sokkal népszerűbb, sőt, sokszor tévesen, magát a kognitív tudományt értik alatta. Lásd F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit* (Párizs: Seuil, 1993); Varela, *Invitation aux sciences cognitives* (Párizs: Seuil, 1997).

<sup>18</sup> Az enaktivizmus az angol „to enact” (egy aktust beteljesíteni) kifejezésből származik.

<sup>19</sup> Vö. F. Varela, H. Maturana, R. Uribe, „Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model”, *Biosystems* 4. szám (1974): 187-196. Humberto Maturana és Francisco Varela

egysejtű baktériumtól kezdve az egyénig — önszervező rendszerekként értelmezi. Alapvető tulajdonságuk, hogy saját, belső kritériumaik alapján húzzák meg határaikat, és különülnek el a környezetüktől, nem pedig külső feltételrendszereket követve. Tehát belső törvények szerint működő autonóm rendszerek, a parancs alapján működő input-output rendszerekhez képest. Továbbá rendelkeznek egyfajta kettősséggel, és ez az egyik olyan aspektus, ami miatt roppant érdekessé válnak az irodalom kontextusában. Egyrészt folyamatosan ki vannak téve a környezet felől érkező *perturbációknak*, melyekre úgy reagálnak, hogy *dinamikus határvonalat (clôture opérationnelle)* hoznak létre. Ez teszi lehetővé a külvilágtól elkülönülő, saját, *autonóm identitásuk* kialakítását és fenntartását. Másrészt a környezettel folytatott folyamatos interakciók során mindig újraírják saját rendszerüket (*auto-crétation*), így kettős elvárásnak felelnek meg: fenntartják *a szerveződésük (organisation)* és *struktúrájuk (structure)* közötti kohéziót.<sup>20</sup> Amit Varela és Maturana az autopoietikus rendszer szerveződésének nevez, nem más, mint az a konstelláció, amely állandó marad a környezetből jövő hatások ellenére:

(...) az autopoietikus rendszerek létrehozzák és folyamatosan módosítják saját szerveződésüket. Azért pótolják szüntelenül alkotóelemeiket, mert a környezet felől állandó perturbációk érik őket, és rá vannak kényszerítve, hogy kompenzálják ezeket. Az önszervező rendszerek tehát homeosztatikus szisztémák (pontosabban állandó kapcsolatokra alapozottak), melyek alapvető invariánsa maga a szerveződésük (azaz az őket alkotó kapcsolathálózat).<sup>21</sup>

A struktúra pedig a változók univerzuma, azoknak a lehetséges kapcsolatoknak az összessége, amelyek egy autopoietikus rendszer alkotóelemei között szövődnek, teszi hozzá Varela. Így a szerveződés invariáns jellege megengedi, hogy a rendszer elhatárolódjon a környező világtól, s különálló identitással rendelkező egységként létezzen és maradjon fenn, amíg a struktúra a folyamatos regenerálásért felelős:

---

neurobiológusok az 1970-es években kezdik el kidolgozni az autopoiesis elméletét. Az együttműködés 1987-ben ér véget, amikor Luhmann csatlakozik Maturanához, Varela pedig, az enakcióra alapozva, elkezd kifejleszteni neurofenomenológiai programját.

<sup>20</sup> Vö. Francisco Varela, *Autonomie et connaissance* (Párizs: Seuil, 1989).

<sup>21</sup> Uo. 45.

Az autopoietikus rendszerek alkotóelem termelő hálózatokként szerveződnek: (a.) átalakulásaiknak és interakcióiknak köszönhetően folyamatosan regenerálják a hálózatot, mely létrehozta őket, ugyanakkor (b.) különálló egységként határolják el magukat a térben, ahol léteznek (...).<sup>22</sup>

Egy autopoietikus hálózat tehát egyszerre zárt (*szerveződés*) és nyitott (*struktúra*). Az autopoiesis modelljével Varela továbbgondolja a homeosztatisz rendszereket,<sup>23</sup> miközben két új vonatkozást emel ki: egyrészt, hogy az önszervező rendszerek önszabályozó folyamatait belső kritériumok határozzák meg, (nem pedig külsők, mint az „allopoietikus” rendszerek esetében); másrészt pedig, hogy a hálózat identitása, melyet egy különálló egységként tapasztalunk az interakciók kölcsönös függőségéből (*interdépendance*) ered. Ez a belső törvényeket követő önszervező mechanizmus azt eredményezi, hogy a rendszer sohasem ugyanazt a stabil állapotot célozza meg, hanem metastabil módon fejlődik.<sup>24</sup>

Mi az a metastabilitás? A metastabilitás fogalma eredendően Norbert Wienerhez fűződik<sup>25</sup> és egy instabil helyzetben lévő rendszer homeosztázisra való törekvésére utal. A Varela és Maturana-féle autopoietikus rendszerek esetében viszont a metastabilitás új értelmezést kap: már nem a homeosztatisz állapotra való hajlamot jelenti, hanem magát a metastabilitás fenntartását. Konkrétabban fogalmazva: amíg a wiener-i homeosztatisz rendszer egy potenciálmentes, dinamikus állandóságon alapszik, addig a Varela-féle biológiai metastabilitás egy olyan folyamatot jelöl, amelynek lényege, hogy a mindig eljövő állapotokban teljeseedik ki. Ezen a ponton köthető össze a kortárs fikcióolvasás és az itt vázolt kognitív modell.

### Chevillard és a végtelen sün-spirál

A *Du hérisson* című regény egy író története, aki elhatározza, hogy úgy fogja elérni karrierje csúcspontját, hogy megírja *Vacuum Extractor* című, kiváló önéletírását, „a szív-

---

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> A homeosztázis a belső környezet állandóságát fenntartó működésre utal.

<sup>24</sup> Varela, *Autonomie et connaissance*, 87-88.

<sup>25</sup> Vö. Norbert Wiener, *La cybernétique: Information et régulation dans le vivant et la machine*, ford. Ronan Le Roux, Robert Vallée, Nicole Vallée-Lévi (Párizs: Seuil, 2014).

szaggató önéletrajzi vallomást” (H, 14), melyben „az összes emléket francia módra fogja tálni” (H, 226). Ehhez minden szükséges kelléket előkészített, papírt, ceruzát, radírt, de hirtelen egy naiv, gömbformájú sün jelenik meg az asztalán és ellehetetleníti tervét:

Ez tényleg egy naiv, gömbformájú sünnnek tűnik, ez az állatka itt, az asztalomon. Nem hiszem, hogy tévednék. Fogalmam sincs hogy került ide, vagy hogy ki tette ide és miért. Mihez kezdjek vele? Nem mozdul. Most konkrétan elvárják tőlem, hogy csináljak valamit? Na de mit? Örömet megteszem, ha tudom. De hogy kezdjek hozzá? Ezt egyedül sosem fogom kitalálni. Bevallom, rosszul ismerem ezt az állatot, a naiv, gömbformájú sün idegen számomra. Mellesleg eléggé sietek. Új könyvet tervezek, és ez jár a fejemben. Szóval jó lenne ha válaszolnának végre a kérdésekre: általában mihez kezd az ember egy naiv, gömbformájú sünnel? (...). (H, 9)

A szöveg tehát egy *mise en abyme* szerkezettel indít, amelyben mély reflexió, kritika húzódik meg az önéletírás, a maszkteremtés korlátaival szemben. Az ismétlődő, egymásból kibontakozó szövegrészletek végig e kezdő jelenetet hajtogatják ki. E furcsa kisállat felbukkanása tehát mechanikai perturbációt okoz mind narratív, mind stilisztikai, retorikai és nyelvi szinten, viszont lassacskán mnemotechnikai<sup>26</sup> eszközzé válik, amely beindítja a Chevillard-féle nyelvi delírium hermeneutikáját.<sup>27</sup> E dinamika az *n*-szer ismétlődő és egymásba csúszó fragmentumsorozatok folyamatos ki-beecsukódásával jön létre. Olyan széttöredezett szöveg születik, melynek az ismétlődő paragrafusai obszesszív-kompulzív módon az író gátló sünt exponálják, ugyanakkor ezzel párhuzamosan a regény minden egyes fragmentumban újjászerveződik és lassacskán egy élő sünné válik. E ki-beecsukódáson, az állandó és a változó dualitásán alapuló metamorfózis elsősorban a regény szerkezetének plaszticitásán<sup>28</sup> érzékelhető, mely sünszerű<sup>29</sup> mozgásokat követ egy kettős feltételrendszerre alapozva: a paragrafusok megtörnek, mielőtt a mondatok befejeződnének, a mondatok azonban szétfeszítik a paragrafuso-

---

<sup>26</sup> Anne Cousseau, „Lecture, jeu et autobiographie dans *Du hérisson* d’Eric Chevillard”, in Marc Dambre, Bruno Blanckeman, szerk., *Romanciers minimalistes, 1979-2003* (Colloque de Cerisy: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), 240.

<sup>27</sup> Bruno Blanckeman, „L’herméneutique du fou”, in *Pour Éric Chevillard*, 36.

<sup>28</sup> David Ruffel, „Les romans d’Éric Chevillard sont très utiles”, in *Romanciers minimalistes*, 31.

<sup>29</sup> Cousseau, „Lecture, jeu...”, 241.

kat, és ezzel újabb és újabb töredékeket termelnek. Így sajátos önszervező körkörös játék alakul ki, ami nem más, mint folyamatos egyhelyben topogás. A plasztikus jelleg tehát autopoietikus minősége a szövegnek, hiszen olyan formákat generál, amelyeknek a *szerveződése* nem változik, az őket érő perturbációk (narratív, retorikai, stilisztikai stb.) ellenére. A naiv, gömbformájú sün szintagma obszesszív ismétlése pedig felgyorsítja az egymásból kihajtódó paragrafusok tempóját, s ezáltal egy új, szenvedélyes dimenzióba lépünk: egyre gyorsabban, egyre intenzívebben követik egymást a sünről szóló jelenetek, míg végül teljesen belegabalyodunk a Chevillard-féle frenetikus nyelvi örület hálójába, a pokoli sün-spirálba. A szöveg, a szörnyetegalakzatokként ismert fraktálok mintájára valóságos monstrummá válik, „egy soha nem teljesen körbehatárolt mitikus figurává, ami nem más, mint egy végtelen ismétlődés határvonala.”<sup>30</sup> E sün-lét felé tartó pokoli spirál mindent magával ránt: így elsőként az író-narrátort, aki bár a parazita sün bosszantó jelenlétéről és önéletrajza megírásának lehetetlenségéről értekezik, mégis megrajzolja saját „sün-portréját”. Egy olyan arctalan pseudo-autobiográfiát hoz létre ezáltal, mely *a noli me tangere*<sup>31</sup> etikán alapul: a szöveg felveszi a sün védekező alapállását, és bezáródik minden arcteremtő gesztus előtt:

Most a naiv, gömbformájú sünnel köszönhetően ismernek fel. Most már csak a naiv, gömbformájú sünnel köszönhetően ismernek fel. Beleértve a legjobb barátaimat is. Most már kevés kell ahhoz, hogy úgy emlegessenek, mint a naiv, gömbformájú süns. (H, 15)

Íme itt vagyunk mindketten, megbújva házában, erőteljes izmai által összegömbölyítve. Az én naiv, gömbformájú sünom bűvöletes vendéglátó (...). Érezze magát otthon, mondogatja. És be kell vallanom, tényleg úgy érzem, hogy végre otthonomra leltem. Felismerem otthonom belsejét. (H, 219)

E folyamat magával rántja továbbá a befogadót is, aki lassacskán azonosul a kinyíló, majd begömbölyödő textúrával, és sünként kezd el olvasni.<sup>32</sup> A szöveg individuációs

---

<sup>30</sup> Francisco Varela, *Autonomie et connaissance*, 26.

<sup>31</sup> Ruffel, „Les romans d’Éric Chevillard...”, 32.

<sup>32</sup> Vö. Tiphaine Samoyault, „Rendre bête”, in *Pour Éric Chevillard*, 56. A Chevillard-regények kapcsán, Samoyault felveti az elállatiasodás, az állatként való olvasás hipotézisét. Szerzőnk szerint a Chevillard-univerzum szimbólumrendszerének elállatiasítása, a lehetségesnek az imagináriusba való folytonos átörgegetése olyan módszer, amely lehetőséget nyújt a másság folyamatos termelésére. E keretek között az

dinamikáját irányító mozgás hatására tényleges befogadóvá válik, amikor már nem a világ lenyomatát keresi a műben, hanem saját világát szervezi folyamatosan újjá e mozgásra alapozva:

A beavatottak, csak úgy falni fogják e művet. De a kívülállók mind unatkozni fognak, kivétel nélkül. A kívülállóknek nem ajánlom ezt a könyvet, nekik egyik könyvemet se ajánlom. Ez a beavatottaknak szánt regény, olyan lesz a kívülállók számára, mint egy naiv, gömbformájú sün

egy hermetikus könyv, egy szörnyű olvasásélmény. Egész egyszerűen nem tudnak majd belehatolni. A kívülálló sorsa, hogy végleg a periférián reked, de a beavatotté kiút nélküli. A beavatott elveszti látását, elveszti arcát. Már nem visel maszkot, ellenkezőleg: rábukkant agya csont-puzzlejének hiányzó darabkájára. Feje ugyanolyan zárt és kerek lesz, mint a naiv, gömbformájú süné. Minden belül történik. Belső útvonalakon menekül. Egy belső alagutat és a kijárat felé. Elérhetetlenné varázsolja magát. Egy belső várat épít a várban. (H, 244)

Végül pedig maga a szöveg is érintett lesz, s vele együtt a nyelv, a stílus és a központosítás. Az írás ciklikus formát vesz fel, minden egyes fragmentum a naiv, gömbformájú sünt hajtogatja ki, és oda jut, ahonnan indul. Továbbá „mindenevővé” (*omnivore*) válik, hisz mindenféle témát magába zár, köztük semmiféle kapcsolat nincs. Stílusa maró és szúrós, akár a naiv, gömbformájú sün, mely egyrészt a regény alapszituációjából létrejövő globális paródiában, másrészt a tervezett irodalmi remekmű *Vacuum Extractor* mikro-parodikus jeleneteiben (a születésről, a gyermekkorról, az ifjúkori szerelmekről, a családi életről stb.) kamatozódik. A nyelvet szintén elnyeli a sünszerű szabálytalan spirál: hemzsegek „a távoli hasonlatok”,<sup>33</sup> az értelmetlen, hebegő mondatok, a poliszémiás és szilleptikus szerkezetek és a naiv, gömbformájú sünt idéző, csillapíthatatlan és egyre felgyorsuló kényszeres ismétlések. A szöveg úton van, de mindig kitér,

---

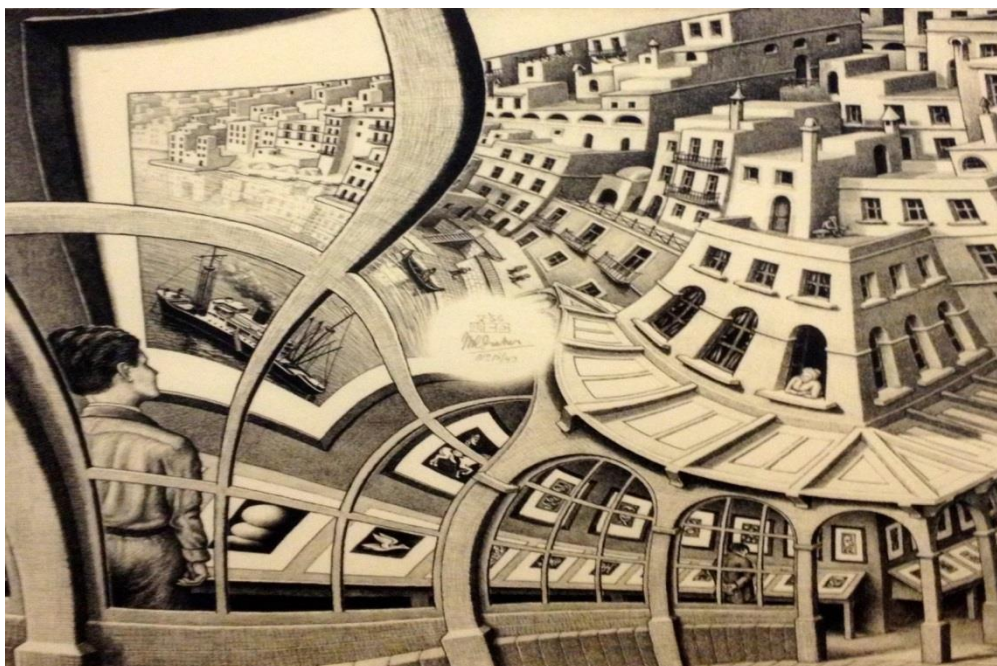
olvasó maga is *állatként* kezd el olvasni, azaz leend. Optikai látását mellőzve, más szögből közelít a művekhez, már nem a világ lenyomatát keresi bennük, hanem a szöveget veszi alapul a világ megértéséhez.

<sup>33</sup> Ennek igazi kreativitása abban rejlik, hogy nem a hasonlóságot veszi alapul két elem között, hanem sokkal inkább az identitás sajátos jegyeit hordozó eltéréseket hangsúlyozza. Vö. Pierre Bayard, „Pour une nouvelle littérature comparée”, in *Pour Éric Chevillard*.



kreál, de megsemmisít, és ezzel a gesztussal Chevillard a káosz felett lebegteti művét, anélkül, hogy teljesen elengedné azt.<sup>34</sup>

Mozgása M. C. Escher *Le miroir magique* című festményét idézi (1946), melyen a képet szemlélő fiatalember ugyanakkor a kép szereplője is, így a külső és a belső, a látó és a látott, a szerveződés és a struktúra teljesen egymásba fonódik.



E finoman kidolgozott mozgássorozatra épül a sünszerű szövegspirál, megannyi esetleges és szabálytalan, mégis precíz és koherens mozdulatra, amelyek új, be nem lakott terek esszenciáját hordozzák. Ezekben a momentumokban bújik meg a regény kognitív potenciálja. Chevillard erről így nyilatkozik, amikor egy interjúban a *Du hérisson*-t „az ürességet átölelő könyvként” említi: „Az ürességet átölelő könyv maga a bekerített égbolt (...). Az üresség! Micsoda megkönnyebbülés! Micsoda fejlődés! Minden terhüinktől megszabadultunk. És itt maradt nekünk a nyelv a maga varázsában, csupa

---

<sup>34</sup> Vö. Liliane Keyrouz, „*Du hérisson* de Chevillard, la mort du roman autobiographique”, in Cécile Narjoux, Sophie Jollin-Bertocchi, szerk., *La langue de Chevillard ou le grand démenagement du monde* (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2013), 36.

örömujjongás, tánc, harmónia és az evilági törvények radikális átírása, főleg a fizikaia-ké.”<sup>35</sup>

### A Garréta-féle önszervező folyékony szöveg

Garréta *Ciels liquides* című regénye egy fiatal egyetemista fiú fokozatos virtualizálódását követi nyomon, aki kezdetben elveszíti tér- és időérzékelését, majd az emlékeit, és végül anyanyelvét is elfelejti. Narrátorunk az egyik leghíresebb párizsi intézményben folytat politológiai és jogi tanulmányokat, jól nevelt, négy nyelven beszél, és „ostobábban készül minden órájára mint valaha” (CL, 26). Viszont hirtelen több fuldoklásos krízis éri, s ez olyan lebomlási folyamatot indít be, amely több szinten defiguralizálja, deszemiotizálja a narratív szálát. E virtualizálódás elsőként a teret, a térben való mozgást érinti, ahol „a dolgok megszokott régi rendszere” (CL, 32) teljesen széttöredezik:

Egy oszlopot kikerülve, teljesen elmerültem egy ív részleteiben és a tér arculata hirtelen megremegett; a felkavart iszap mozgásában a pajta lassanként szétfoszlott előttem. (...) Koponyámban szökőár tombolt. Ahogy ott lépkedtem, kétszer is köhögtem megpróbálván felkaparni torkom mélyéből néhány nyelvfoszlányt. Éreztem, hogy elpirulok, lehajtottam fejem, és fogalmam sem volt hogy nevezsem meg e gyengeséget, mely teljesen hatalmába kerített (...), e csomót, mely összeszorította torkom, e árnyékáradatot, mely teljesen elöntötte agyamat (...). A szavak eltűntek, de gondolatcsírái megmaradtak, a forma hasadékaik lettek, üres bábok (...). (CL, 21-30-32)

E fizikai és mentális széthullást fantomok-figurák övezik,<sup>36</sup> akik átmeneti, köztes tereket<sup>37</sup> vájnak egy teljesen elemeire bomlott, „arc és értelem nélküli világ” (CL, 32) felé.

---

<sup>35</sup> Lemi, „Entretien...”, 3-4.

<sup>36</sup> Így például a furcsa, alaktalan teremtmény, Céleste, aki elsőként vezeti át a narrátort az eltorzult percepciók világába (e fejezetek dőlt betűtípussal vannak szedve), a narrátort követő angyal, aki még mélyebbre kalauzolja őt e sötét labirintusban, majd a Szajna partján felbukkanó *alterego*, akinek kísértő jelenlétével tetőződik a narrátor örülete.

<sup>37</sup> Ilyen a pajta, a padlás, a kriptá, a halottaskamra stb., melyekre jellemző, hogy hidegek és sötétek, a perceptuális zavarok tökéletes terei.

Az órák már nem mutatják a pontos időt, az idő teljesen széttöredezik, „halott nyelvvé” (CL, 40) válik. A nyelv szintén elemeire esik, teljes szabályrendszerével: a felszivárgó szintaktikai, egyeztetési, központoszási és egyéb hibák valóságos *kata*-mozdulatok sorozataként dolgoznak, zakatolnak.<sup>38</sup> A történet lassan kettéhasad, és az olvasó egy megkettőződött hang tükörjátékába csöppen: az első hangot, mely a bomlást, a széthullást vetíti elő egy látszólag koherens narratív keretben, fokozatosan felváltja egy *másik* hang, a bolyongás és a téboly hangja, amely egy sötét, jéghideg világ gyűrött, réteges tér- és időtapasztalatát hajtogatja ki. E tükörjátékban indul be a regény autopoietikus dinamikája, az a szüntelenül újraíródó architektúra, amely egyszerre épül és omlik le, s e mozgulatokban új csírákat, önszervező hajtásokat hordoz.

A narrátor által szétmállott térként érzékelt világ hasonlít a mélytengeri árkok földrajzi modelljéhez. Olyan feneketlen mélyedések ezek az óceáni aljzatban, ahová a napfény már nem tud beszűrődni, így teljes a sötétség, a dermesztő hideg és a földfelszíni nyomás több mint ezerszeresére hág. E mélytengeri árkokhoz hasonlatos narratív közegben teljesen megváltoznak a percepciók paraméterei: a fény hiányából adódóan a test érzel, tapint, „lát”, és nem a szem; a koherens, egymást követő lépéseket felváltja a lebegés élménye, a tér és az emlékek pedig folyékonnyá válnak:

(...) teljesen elmerültem. Az árnyékom még ott lebegett a felszínen, lélegzett, nézelődött, hangokat adott ki reakcióképpen a környező világ ezer apró stimulusára. Alatta viszont lassan elmerültem, magával ragadott az örvény, a lassú spirál egyre mélyebbre és mélyebbre sodort. A pajta ott pihent, zátonyra futva a mélyben, hideg áramlatok mérföldjei lepték el (...). Orromat telehintette a penész szaga, fületem elöntötte a víz zúgása, mely lassan szivárgott és cseppenként töltötte meg agyamat óceánerejű morájával.” (CL, 20-151)

Az egyre inkább elsötétülő, töredékekre bomlott szöveg<sup>39</sup> e folyékony áramkörök disztributív nyelvi részecskéiben szerveződik újjá, melyek a narrátor taktilis térélményéről adnak számot. A regény kognitív erővonalai épp e víztömeggé vált szétfosló

---

<sup>38</sup> Íme erre egy példa a francia szövegből: „Aux séductions étrangères **ai** perdu ma langue maternelle, en **voyages dilapidé** le pli secret de mes enfances” (30).

<sup>39</sup> E folyamat a dőlt betűvel szedett 5-ös fejezetben éri el csúcspontját, ahol hiányzik a fejezetszám, gyakoriak a nominális mondatfajták, hebegések, frenetikus ismétlések, felsorolások, és a regény össze-  
ragasztott szövegdobozok egymásutánjaként tárul elénk.

szöveg-szövet folyamatosan regenerálódó, migráló ökoszisztémáiban válnak áttetszővé. A „fantomokkal feltöltött” (CL, 156), „sötét lüktetőerővel” (CL, 156) meghajtott térben a látás, a szavak s velük együtt az emlékek, azaz a teljes narratív vonal elzáródik, széthullik, ugyanakkor új dinamikus határvonalak képződnek, megjósolhatatlan tartalmakkal töltődnek fel a rések, s az emlékek, meg nem tapasztalt, *emergáló*<sup>40</sup> formákba sűrűsödnek:

Éjszakámat ellepik az emlékek meg mindenféle felszerelés.  
Vannak itt százszor átírt, vagy már rég elavult térképek (...).  
Van itt egy féltucat misekönyv (...).  
Vannak itt tolltartók (...).  
Van itt egy illusztrációkkal teli Biblia (...).  
Van itt hat 60 watt-os izzólámpa (...).  
Van itt egy kézzel írott, tintafoltokkal teli füzet, kék borítóval borított tankönyvek (...).  
Van itt egy halászruha, mely félig eltakarja a testet (...). (CL, 175-180)

E kognitív kartográfia közben feltárulkoznak a regények autopoietikus szerveződését, az individuációs készletet mozgató redők, melyek sajátos lendülettel töltik fel Chevillard végtelen sün-textúráját és Garréta fantomokkal teli, fluktuáló univerzumát. A kognitív szemlélet fogalmai tehát képesek hatásosan előmozdítani a mindig megújuló kortárs szövegek által igényelt térképész-munkát, segítségükkel felviláglanak a tájakat szervező apró, alig látható erek, hasadások és mélységek, kirajzolódnak egy végtelemben nyíló földrajz homályos zónái.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

Abrioux, Yves. „Géométrie du paysage et dynamique culturelle: Bernard Lassus et Ian Hamilton Finlay.” *TLE Littérature et théorie du chaos* 12. szám (1994): 229-254.

---

<sup>40</sup> E fogalom az agy dinamikus, disztributív, önszervező működésmódját modellálja, és a konnexionizmus, valamint az enaktív kognitív modellek egyik alapfogalma.

- Batt, Noëlle. „Ce que le corps saisit quand on n’y comprend rien. De l’intégration du sens et de la sensation dans le poème.” In Montserrat Prudon, szerk. *Arborescences*. Párizs: Paris 8 Tudományegyetem – Vincennes Saint-Denis, 2005.
- . „Cognition, littérature et complexité.” *TLE Littérature et connaissance* 8. szám (1990): 125-140.
- . “A comparative epistemology for literary theory and neurosciences.” In Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak, Frederic Dumas, szerk. *Science and American Literature in the 20th and 21st centuries: From Henry Adams to John Adams*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Bayard, Pierre. „Pour une nouvelle littérature comparée.” In uő, szerk. *Pour Éric Chevillard*. Párizs: Minuit, 2014.
- Bessard-Banquy, Olivier. „Moi, je, pas tellement, L’autobiographie selon Chevillard.” *Roman 20-50*, 46. szám (2008): 33-42.
- Blanckeman, Bruno. „L’herméneutique du fou.” In Pierre Bayard, szerk. *Pour Éric Chevillard*. Párizs: Minuit, 2014.
- Chevillard, Éric. *Du Hérisson*. Párizs: Minuit, 2002.
- . „Entretien avec Florine Leplâtre.”  
[http://www.eric-chevillard.net/e\\_inventaireinvention.php](http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php)
- . Eva Domeneghini sur Anne Garréta.  
<http://cosmogonie.free.fr/ciels.html>
- . Interview d’Eva Domeneghini avec Anne Garréta.  
<http://cosmogonie.free.fr/index2.html>
- . Interview de Mathieu Lindon avec Anne Garréta.  
<http://cosmogonie.free.fr/libe.html>
- . *J’admire l’angélisme des pessimistes*, Entretien avec Eric Chevillard.  
<http://www.eric-chevillard.net/entretiens.php>
- . *Le monde selon Crab*, Entretien avec Eric Chevillard.  
<http://www.eric-chevillard.net/entretiens.php>
- Cousseau, Anne. „Lecture, jeu et autobiographie dans *Du Hérisson* d’Eric Chevillard.” In Marc Dambre, Bruno Blanckeman, szerk. *Romanciers minimalistes, 1979-2003*. Colloque de Cerisy: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Garréta, Anne. *Ciels liquides*. Párizs: Grasset, 1990.
- Horváth Márta, Szabó Erzsébet. „Kognitív irodalomtudomány.” *Helikon* 59.2 (2013): 139-149.

- Jourde, Pierre. „L'oeuvre anthume d'Éric Chevillard.” *Critique* 622. szám (1999): 265-281.
- Keyrouz, Liliane. „Du hérisson de Chevillard, la mort du roman autobiographique.” In Cécile Narjoux, Sophie Jollin-Bertocchi, szerk. *La langue de Chevillard ou le grand déménagement du monde*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2013.
- Meier, Robert. *Modèles de la cognition et leurs expérimentations artistiques*.  
<http://robin.meier.free.fr/memoireEHES.pdf>
- Penelaud, Olivier. *Le paradigme de l'enaction aujourd'hui*.  
<http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Penelaud%20P18.pdf>
- Peschard, Isabelle. *La réalité sans représentation La théorie cognitive de l'enaction et sa légitimité épistémologique*.  
<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/75/49/PDF/tel-00007975.pdf>
- Samoyault, Tiphaine. „Rendre bête.” In Pierre Bayard, szerk. *Pour Éric Chevillard*. Párizs: Minuit, 2014.
- Schmitt, Arnaud. „De la poétique cognitive et de ses possibles usages.” *Poétique* 170. szám (2012): 142-162.
- Varela, Francisco, Maturana Humberto, Uribe, R. „Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model.” *Biosystems* 4. szám (1974): 187-196.
- Valera, Francisco. *Autonomie et connaissance*. Párizs: Seuil, 1989.
- Varela, Francisco, Thompson, Evan, Rosch, Eléonor. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Párizs: Seuil, 1993.
- Valera, Francisco. *Invitation aux sciences cognitives*. Párizs: Seuil, 1997.
- Viart, Dominique. „Littérature spéculative.” In Pierre Bayard, szerk. *Pour Éric Chevillard*. Párizs: Minuit, 2014.

## SZERZŐKRŐL

**BANDURA GABRIELLA** (Szatmárnémeti, 1986), Szegedi Tudományegyetem – Paris 8 Tudományegyetem, Francia Irodalomtudományi Doktori Programon PhD-hallgató, kutatási területe a francia kortárs irodalom kognitív modelleken keresztül való feltérképezése, témavezető: Dr. Gyimesi Tímea, Pierre Bayard.

**KANIZSAI ÁGNES** (Tapolca, 1983): Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén PhD-hallgató, kutatási területe a lovagvilág és szubjektivitás Sir Thomas Malory és T. H. White szövegeiben, az Artúr-mondakör (poszt)modern adaptációi, témavezető: Prof. Dr. Fried István, Dr. Nagy Gergely

**KISS ERNŐ CSONGOR** (Marosvásárhely, 1990): Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola 1945 utáni magyar irodalom programján PhD-hallgató, témavezető: Dr. Schein Gábor, Dr. Selyem Zsuzsa.

**LIPTÁK-PIKÓ JUDIT** (Szeged, 1987): Szegedi Tudományegyetem Francia Irodalomtudományi Doktori Programon PhD-hallgató, kutatási területe a kortárs francia irodalom, Marie Darrieussecq poétikája, témavezető: Dr. Gyimesi Tímea.

**NAGY FRUZZINA** (Kecskemét, 1989): Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén PhD-hallgató, kutatási területe a "parergonalitás" derridai problematikájára irányuló bölcseleti, nyelvfilozófiai és képzőművészeti hagyomány vizsgálata, témavezető: Dr. Fogarasi György.

**PROHÁSZKA ERZSÉBET** (Kecskemét, 1983) Szegedi Tudományegyetem Francia Irodalomtudományi Doktori Programon doktorandusz, kutatási területe a 17-18. századi francia művészetelmélet, témavezető: Dr. Kovács Katalin.

**PUSKÁS DÁNIEL** (Hatvan, 1990): Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének PhD-hallgatója. Kutatási területe a halál és az irodalom kapcsolata, ezen belül pedig az *Akárki*-darabokkal, haláltáncokkal, világszínház-darabokkal és az alvilágjárásokkal, illetve ezek modern feldolgozásaival foglalkozik. Témavezető: Prof. Dr. Fried István.

**SERESTÉLY ZALÁN** (Kézdivásárhely, 1988): Babeş-Bolyai Tudományegyetem Hungarológiai Tudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, kutatási területe irodalomelmélet, esztétika (szűkebb kutatási témája: Jorge Luis Borges életműkorpuszának társadalomfilozófiai, testfenomenológiai, hatalomkritikai vonatkozásai), témavezető: Dr. Orbán Gyöngyi.

**VIGH IMRE** (Szentes, 1987.02.18.): Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudományi Programjának végzős PhD-hallgatója. Kutatási területe Krúdy Gyula Osztrák-Magyar (Habsburg) Monarchiával kapcsolatos írásai, osztrák-magyar irodalmi kapcsolatok. Témavezetője Prof. Dr. Fried István.